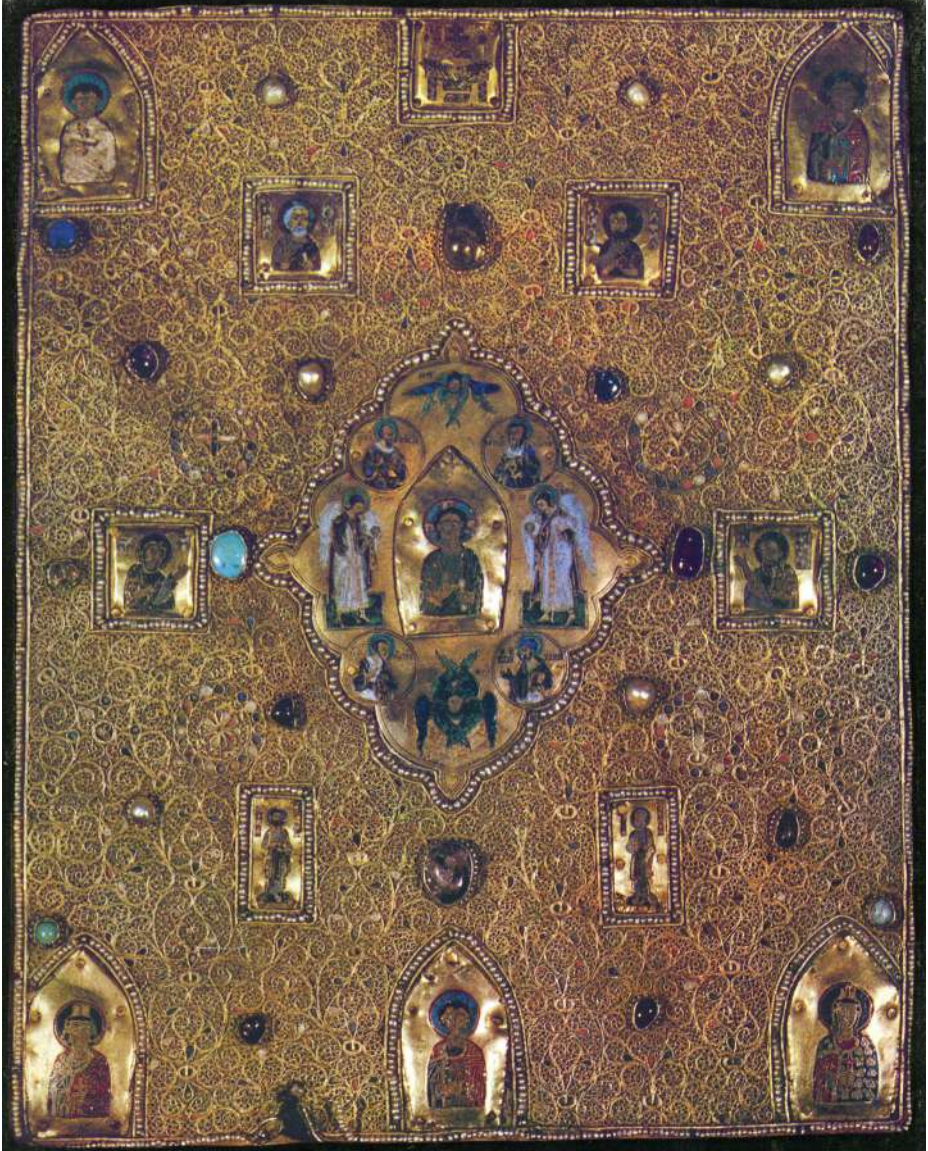


LES MINIATURES RUSSES DU XIe AU XVe SIÈCLE

ÉDITIONS D'ART AURORE
LÉNINGRAD

AURORA ART PUBLISHERS
LENINGRAD

LES MINIATURES RUSSES DU XIe AU XVe SIÈCLE

O. POPOVA

RUSSIAN MINIATURES OF THE 11th TO THE 15th CENTURIES

By O. POPOVA

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
№ 0439

© Éditions d'art Aurore. Léningrad. 1975
Aurora Art Publishers

P $\frac{80103-394}{023(01)-75}$ 32—75

L'album de O. Popova «Les miniatures russes du XIe au XVe siècle» jouit d'un grand privilège par rapport aux publications antérieures sur le même sujet: il décrit un grand nombre d'œuvres tout à fait inconnues, remontant à une époque allant du XIe au XVe siècle. Ces miniatures anciennes, systématiquement choisies et reproduites en couleurs, montrent bien quelles perles véritables recèlent en eux les manuscrits russes. Celui qui a eu l'occasion de tourner les pages rugueuses des vieux parchemins, connaît bien la joie que procurent ces initiales hardies, ces vignettes exquises, ces miniatures fines, dont l'harmonie des couleurs force l'admiration. C'est là un monde à part, paisible et intime, qui reflète à sa façon les pensées et les sentiments de l'homme médiéval.

De brillants auteurs comme F. Bouslaev, V. Stassov, V. Chtchepkine, A. Sobolevski, E. Riedine, N. Likhatchev et D. Aïnalov, s'étaient intéressés au livre russe ancien. Ils ont beaucoup fait pour l'étude des manuscrits de notre pays. Après la Révolution, M. Vladimirov, D. Guéorguievski, A. Svirine, I. Dmitriev, O. Podobédova, G. Vzdornov, nous ont fait connaître mieux encore cette branche de l'art médiéval. Mais ce furent dans l'ensemble des analyses de textes plutôt que d'art.

Sous ce rapport, le présent album offre beaucoup d'éléments nouveaux. Toutes les miniatures y sont reproduites en couleurs et avec leur page (dans les cas où cette page se trouve conservée), ce qui rend possible de réaliser une analyse esthétique de chaque monument, de mettre à jour sa beauté originale et d'étudier non seulement la composition de la miniature proprement dite, mais aussi celle de l'ensemble. C'est déjà beaucoup. Car cela nous aide à comprendre et aimer la miniature russe ancienne et à nous transporter dans un monde artistique fort éloigné de nous.

Prof. V. Lazarev,
membre-correspondant
de l'Académie des Sciences de l'URSS

The album Russian Miniatures of the 11th to 15th Centuries *compiled by O. Popova has one great advantage over most previous publications on the subject: it presents a fair amount of entirely new material from the early period, the 11th to the 15th centuries. The miniatures, which have been painstakingly selected and are reproduced in colour, introduce the reader to the gems of art that are to be found in old Russian manuscript books.*

Those who have ever had occasion to turn over the old, discoloured pages of parchment manuscripts are well familiar with the joy of discovering the striking, highly original initials, the lovely head-pieces, the beautifully executed miniatures which delight the eye with their marvellous colouring. Miniature painting was a sheltered, intimate realm in which the thoughts and sentiments of medieval man found a peculiar form of expression.

The list of students of old Russian books includes many illustrious names — F. Buslayev, V. Stasov, V. Shchepkin, A. Sobolevsky, Y. Redin, N. Likhachov, D. Ainalov. All of them made outstanding contributions to the study of Russian manuscripts. In the Soviet period these researches were conducted by M. Vladimirov, G. Georgievsky, A. Svirin, Y. Dmitriyev, O. Podobedova and G. Vzdornov, who have added much to our knowledge of the art of old Russian masters. Their researches, however, generally had a philological, and not an artistic slant. For this reason the work by O. Popova is an important new development. The miniatures in the album are reproduced in full colour, together with the page to which they belong, whenever the page has survived. This enables us to give an aesthetic analysis of the miniatures, bringing out the distinctive beauty of each, tracing the composition of the miniature as well as that of the entire page. This helps the reader comprehend, and acquire a taste for, old Russian miniature paintings, and gives him an insight into a world of ancient art.

Prof. V. Lazarev,
Corresponding Member of the USSR Academy of Sciences

LES MINIATURES RUSSES DU XIe AU XVe SIÈCLE

La miniature russe du Moyen-Age retient depuis fort longtemps l'attention des historiens de l'art russe et des amateurs d'art ancien. Son charme original et l'importance exceptionnelle qu'elle revêt pour l'étude de l'histoire de l'art médiéval, ont été maintes fois signalées. Les miniatures, en effet, viennent non seulement compléter pour nous l'histoire de notre peinture ancienne et parfaire notre connaissance de ses différentes écoles, de son évolution et des particularités de son style, elles sont parfois les seuls témoins qui nous restent de périodes entières dont il n'est subsisté ni fresques ni icônes. A l'heure actuelle, la miniature russe du Moyen-Age suscite un intérêt de plus en plus grand chez les spécialistes et fait l'objet d'études nombreuses. L'étudier, c'est élargir, enrichir, voire réviser certains de nos jugements sur la peinture russe ancienne. Certes, quels que soient son importance historique éminente et son charme — bien connu de ceux qui ont pu feuilleter les pages rugueuses des vieux manuscrits — la portée artistique et culturelle de la miniature ne doit pas être surestimée. Jamais, dans l'histoire de la peinture russe, et ceci jusqu'au XVIe siècle, la miniature n'a fait figure de branche maîtresse: elle a toujours été aiguillée sur la fresque et l'icône, et son rôle a toujours été secondaire.

Dès l'abord on est frappé, quand on compulse les grands manuscrits à peintures russes, de constater que le nombre des miniatures, comparé à celui des icônes et des fresques, est extrêmement réduit. Plus encore, leur nombre ne saurait être comparé à celui, énorme, des enluminures byzantines, sans parler de celles de l'Occident latin. Il y a une raison à cela, et le fait que beaucoup aient péri au cours des siècles ne suffit pas à expliquer cet état de choses: le temps, en effet, a-t-il été plus clément envers les icônes? La cause véritable est ailleurs. Peut être réside-t-elle dans le caractère spécifique de la vie artistique russe: absence en Russie de cette large culture urbaine si typique de l'Occident gothique; diffusion des lettres dans les monastères principalement, contrairement a ce qui se passe à Byzance où l'Empereur entretient de grands ateliers de copistes. En outre, jusqu'au XVIe siècle, la miniature russe a quasiment ignoré les traditions de l'illustration du livre proprement dite et les traits spécifiques des formes mineures de l'art.

La manière même des miniatures russes fait penser, très souvent, à celle des fresques, plus rarement à celle des icônes, mais presque toujours elle accuse la transposition sur le parchemin du style «majeur» et la fidélité du miniaturiste au type iconographique, au mo-

dèle spirituel et à maints procédés de style empruntés presque littéralement à l'art de la fresque ou de l'icône. Seuls de rares manuscrits à peintures (le Psautier Spiridonii, 1397, par exemple) sont ornés de miniatures qui illustrent véritablement le texte, explicitent le contenu et revêtent en même temps une valeur décorative. Ces miniatures sont réellement douées des qualités d'un art à part, conscient de son format et peu enclin à copier les procédés de la peinture monumentale. Mais les manuscrits de ce genre, dans l'art russe, ne sont pas typiques: ce sont des copies d'originaux grecs. La majorité des miniaturistes russes suivra, au contraire, les principes de la «grande» peinture.

Il n'en reste pas moins que les feuillets des vieux manuscrits russes exercent un attrait, plus laconique et plus défini peut-être, mais non moins puissant que celui des miniatures byzantines. Ces dernières séduisent par la complexité des procédés picturaux, la maîtrise de l'exécution, leur fidélité au texte, leur intégration parfaite dans la page même. La miniature russe est privée de ces qualités et si elle les possède, ce ne sont pas elles qui constituent sa vraie originalité. La plupart des miniatures russes mettent l'accent sur le sentiment et la pensée, elles accusent l'intention d'un large enseignement, qui s'adresserait à un large public, et qui est en fait peu proportionné avec le format réduit d'une illustration et le caractère forcément individuel de toute lecture d'un manuscrit. Les miniaturistes russes n'ont pas le souci d'une norme picturale ni d'une mesure définie et maintenue par une tradition. Ils oublient le but même du livre et, partant, celui de la miniature, qui est d'expliciter le texte en décorant la page. Le haut degré d'autonomie et la richesse spirituelle des miniatures médiévales russes les apparentent un peu à la peinture chrétienne orientale, notamment aux illustrations des manuscrits de l'Orient chrétien. Pourtant, elles ignorent l'expressivité et le simplisme peu raffiné de celles-ci; elles sont ennoblies par une plus grande parenté avec le monde classique.

Les procédés employés par les enlumineurs byzantins sont en général strictement conformes aux normes qui régissent la grande peinture. Plus encore, ce sont les miniatures qui incarnent le mieux les goûts et les tendances de telle ou telle période de la peinture byzantine (le XIe ou le XIIIe siècles par exemple). Les miniatures russes n'ont pas la même souplesse, la même réceptivité. Elles ont un autre mérite: celui de conserver les vieilles traditions. Elles sont archaïques et austères, elles se font les gardiennes farouches des idéaux d'antan, même quand ceux-ci ont déjà perdu de leur force vitale. Tout au long du XIIIe et même du XIVe siècle, la miniature russe conserve les traits du style de la peinture prémongole, style solennel et hiératique, plein de retenue et de signification profonde, un style qui semble vouloir ignorer le cours du temps.

Le charme de la miniature russe réside également dans la diversité de ses sujets, la grande liberté (si on la compare aux icônes et aux fresques) des moyens utilisés, et la manifestation, parfois à peine discernable, de la personnalité de l'auteur. Cette alliance d'un style archaïque et d'une méthode personnelle relativement libre (vu les normes strictes de l'art médiéval), est typique des plus anciennes miniatures russes; elle leur donne de l'originalité et crée une atmosphère artistique et spirituelle spécifique, dénuée de la pompe byzantine, brillante, mais uniforme.

Les miniatures russes du Moyen-Age ressemblent très souvent, par leur manière, aux fresques. Les unes et les autres ont en commun, soit certains procédés de la peinture, soit, le plus souvent, l'orientation générale du style. Mais surtout, elles laissent deviner l'audace et l'initiative personnelle du peintre, et cela les différencie de l'icône dont la manière, impersonnelle, cultuelle, canonique, aspire à un poli particulier et une abstraction toute idéale. Ce sont la fresque et la miniature qui souvent traduisent le mieux pour nous les normes artistiques de l'époque, ou, au contraire, tel recul par rapport à elles. L'état d'âme

des personnages est ici rendu avec une particulière acuité, les procédés picturaux sont utilisés avec une hardiesse extrême, et cela fait deviner la personnalité du maître.

Il peut paraître étrange que des artistes aient appliqué les mêmes procédés dans des genres aussi diamétralement opposés que la peinture sur de vastes surfaces murales et l'illustration de folios aux dimensions réduites. Or, il arrive souvent qu'on devine le fresquiste, et non le peintre d'icônes, derrière le miniaturiste. La racine de cette parenté réside peut-etre dans le rôle analogue des deux genres, tous deux illustrant, décorant, racontant. Leur caractère narratif les éloigne de l'icône, dont le sens est cultuel et sacré. La fresque et la miniature racontent tel épisode, tandis que l'icône entend pénétrer le sens profond de cet épisode. La fresque et la miniature visent à enseigner, à former; l'icône, elle, requiert la participation et l'éblouissement spirituel du fidèle. Elles sont moins rituelles que l'icône, dont les normes sont plus rigoureuses et l'idéal pictural moins individuel, pour ne pas dire tout à fait impersonnel.

L'affranchissement du système pictural s'exprime différemment dans les peintures murales et les pages des manuscrits: là, par la hardiesse et la franchise des procédés picturaux; ici, par le caractère fortuit, spontané, l'invention de mille variantes, l'absence d'une structure stylistique consommée. Car ce qui les rapprochait, c'était leur fonction identique, qui, apparemment, prévalut sur des différences secondaires (format et nature du contact avec le fidèle).

Les miniatures russes d'avant l'invasion mongole nous plongent dans l'atmosphère artistique d'une époque encore toute tournée vers l'idéal byzantin et imprégnée d'un faste, d'une largesse encore toute païenne. Véritables œuvres d'art, elles n'ont pourtant pas perdu leur lien avec les objets des arts appliqués, particulièrement les émaux, et elles apparaissent comme des échantillons exemplaires du superbe artisanat médiéval. Les meilleures font l'effet d'objets précieux, raffinés et curieux, comme le furent beaucoup d'objets d'agrément à la cour des princes en Russie prémongole.

Mais les miniatures ne font pas l'unique charme des vieux parchemins russes: chaque détail de leur ornementation — vignettes, initiales, format, disposition du texte en colonnes, larges marges immaculées qui serrent le texte comme dans un cadre d'ivoire, et jusqu'à l'écriture elle-même, mesurée, lente et rythmée, tout est exécuté avec un goût parfait. L'authentique sens artistique des copistes russes, instinct sûr et traditionnel, transmis de génération en génération, est toujours à la source de ce charme. Combien riches enfin sont les motifs décoratifs qui enjolivent les pages des vieux manuscrits! Ce sont eux qui définissent le style du livre, majestueux et digne, dans le goût byzantin, ou au contraire fantaisiste et bigarré, cocasse et décoré, à la manière des tapis, dans l'esprit slave.

A côté des initiales et des vignettes exécutées dans le style byzantin, faites, croirait-on, de petits émaux, et toujours strictement structurées, on voit abonder sur les pages des vieux parchemins russes des compositions asymétriques et curieuses, dans lesquels dominent les motifs «animaliers»: entrelacs étranges de bêtes, de monstres, d'êtres humains et de végétaux, enserrés dans des rets vigoureux qui presque toujours produisent une impression d'élan, d'effort, de lutte. Ces scènes sont amusantes, allègres ou effrayantes. Ce motif tératologique est bien l'élément le plus intéressant de l'illustration au Moyen-Age, car c'est par lui que s'exprimèrent les diverses représentations du monde qui ne pouvaient trouver place dans le grand art retenu par l'austérité et l'abstraction de l'idéal esthétique byzantin. Tout ce qui, dans l'Occident roman, s'est incarné dans la pierre et le bois, toute la variété des aspects réels et fantastiques, sublimes et grotesques de la Création—qui s'est épanouie plus tard dans l'art gothique, quand cathédrales et manuscrits formèrent tout un univers d'impressions naturelles et d'associations imaginaires — tout cela dans l'art chré-

tien oriental trouva un certain reflet sur les pages des manuscrits et notamment dans le motif tératologique, extrêmement répandu. Et quand l'art orthodoxe du Moyen-Age, abstrait et idéal, laisse transparaître des impressions personnelles sur les lois naturelles, c'est justement ici, dans ces compositions tératologiques, ces étranges inventions de l'humaine fantaisie, vigoureuses, souples, saisissantes ou plaisantes.

Les sources de l'art russe ancien sont toutes à chercher dans la Russie kiévienne du XIe siècle. Quelles que fussent les modifications subies plus tard par les idéaux artistiques de l'époque kiévienne, quelle que fût la répartition, aux XIIe—XIVe siècles, des différentes écoles, ce sont les traditions héritées de l'ancienne Kiev qui, des siècles durant, subsistèrent dans l'art russe. Et ce qui compte, c'est que la peinture russe, au cours des meilleurs siècles de son histoire, ait conservé cet équilibre entre le principe russe et le principe byzantin, équilibre qui s'était déjà fait jour dans l'art de l'époque kiévienne. On voit se préciser le degré possible d'orientation byzantine de la peinture russe, le degré d'absorption par la culture russe d'un principe parent, mais né sur une terre étrangère. Dans l'art de la Russie kiévienne s'affirment déjà les conceptions spécifiquement russes relatives au modèle et à la technique qui constituent un certain écart par rapport au système grec. Au modèle byzantin, on donne plus d'acuité et de dignité, au langage pictural, plus de simplicité et de tangibilité, en lui ôtant une certaine finesse, en lui conférant un pouvoir de persuasion indéniable. Le même équilibre se maintient dans l'art russe jusqu'au XVe siècle, c'est-à-dire, tout au long des siècles pendant lesquels l'art russe resta à l'intérieur du cercle d'idées propres à l'ensemble du monde byzantin. Une certaine modification du principe byzantin, le grossissement de l'image allié à la simplification de la manière, sont déjà manifestes dans l'art de la Russie kiévienne, et surtout dans les miniatures de l'époque, puisque la plupart des mosaïques et des fresques de Kiev ont été exécutées par des maîtres grecs, tandis que les miniatures de l'école de Kiev qui nous sont parvenues (à l'exception peut-être du Code de Gertrude) sont incontestablement l'œuvre de maîtres russes.

Les miniatures de cette période reculée ont des traits spécifiques, propres justement à l'art de la Russie kiévienne: faste et libéralité, largesse du goût; atmosphère ouverte, exempte de dogmatisme, variété des contacts tant avec le monde byzantin qu'avec le monde occidental, et surtout, sens du grandiose, lié à une certaine naïveté, grandeur de l'intention liée à une connaissance encore hésitante des fondements de l'art chrétien, présence d'une culture encore naissante et pourtant déjà riche et puissante.

De l'ancienne Kiev sont parvenus jusqu'à nous trois manuscrits à peintures: l'Evangéliaire d'Ostromir (1056—1057), le Recueil («Izbornik») de Sviatoslav (1073) et le Code de Gertrude, dont la partie slave fit son apparition entre 1078 et 1087. Tous trois sont des livres précieux, liés directement ou indirectement à la maison princière et décorés avec un luxe exceptionnel même pour le Moyen-Age. Tous trois furent créés sous le règne des fils de Iaroslav le Sage: l'Evangéliaire d'Ostromir et le Code de Gertrude sous Iziaslav, le Recueil au début du règne de Sviatoslav.

Le plus ancien des trois est l'Evangéliaire d'Ostromir. Il a été écrit par un diacre nommé Grigori en 1056—1057, à Kiev probablement, à l'intention du vice-prince de Novgorod Ostromir, parent du grand prince de Kiev, Iziaslav. Le manuscrit est orné de trois miniatures (ill. 1—3) exécutées par deux maîtres différents. A l'un d'eux appartient l'image de Saint Jean l'Evangéliste et de son disciple Prokhoros, à l'autre les images des évangélistes Saint Luc et Saint Marc. Les deux artistes ont non seulement une manière différente, personnelle, de travailler, mais les sources mêmes de leur style, leur conception de la peinture diffèrent. Le premier considère la mi-

niature comme un grand art en soi, soumis à des principes traditionnels; pour l'autre, elle est assimilée aux arts appliqués et apparaît comme un simple objet de luxe. Pourtant, il y a une grande similitude dans la présentation de ces miniatures, et même une identité dans la conception de l'illustration, qui ne peuvent provenir que d'un seul et même milieu spirituel, d'une seule et même atmosphère artistique. L'un et l'autre artiste ont un sens très développé des possibilités décoratives infinies de l'illustration en tant que telle. Ils ont le même goût du décor fastueux, des lourds motifs byzantins (tels des bijoux) qui enserrent étroitement la miniature et décorent à outrance tous les personnages; ils veulent que la page ressemble à un magnifique objet, où le personnage lui-même apparaît non pas comme une référence à un monde idéal mais comme la partie d'un tout précieux, bijou en émail orné comme un tapis.

La plus complexe au point de vue pictural est la première miniature «Saint Jean à Patmos». La composition elle-même, les ors et les couleurs étincelants, la bordure quadrifoliée, décorée d'un motif byzantin, qui l'encadre avec souplesse, le sol en mosaïques qui évoque les magnifiques carrelages incrustés du palais impérial de Constantinople, la silhouette plastique et magnifiquement exécutée du lion en haut, tout ici fait penser aux riches miniatures byzantines, à leur élégance raffinée, leur complexité voulue et leur pompe. La manière de peindre les vêtements, exacte, minutieuse, classique, remonte également à l'art constantinopolitain. La tradition byzantine est particulièrement nette dans la façon dont sont traités les vêtements de Saint Jean, sa tunique verte et son manteau bleu argenté, à reflets verts. Elle est présente dans les traits blancs, larges et vigoureux, semblables à ceux qui, dans les fresques, soulignent les formes; dans les ombres délicates des plis du manteau qui rendent l'épaisseur du tissu; dans la structure chromatique savante, à la fois intense et douce, exempte de contrastes frappants, fondée sur l'alliance de tons voisins qui se marient bien entre eux, imprégnée de reflets qui font l'effet d' une réverbération (rehauts rouge cerise le long des plis). Elle est manifeste enfin dans le caractère achevé, précis, purement byzantin, de l'ensemble de la forme.

La manière dont est traité le visage de Prokhoros (celui de Saint Jean est assez abîmé) évoque d'autres associations d'idées. Physiquement, c'est un type oriental. La manière picturale, lourde et brusque, rend la forme massive, le dessin dur, l'échelle chromatique contrastée. On sent le désir de donner au personnage le plus possible de poids, de teneur spirituelle; le désir de faire ressortir l'essentiel de la personnalité morale. L'artiste a rompu avec la retenue et l'équilibre des modèles byzantins, avec la mesure et l'harmonie de l'écriture grecque. L'écriture est ici vigoureuse, sans nuances, lourde, et elle s'apparente moins à la tradition purement byzantine qu'à l'art chrétien oriental ou roman. Aucun exemple similaire ne s'est conservé dans la peinture monumentale: les mosaïques et les fresques de l'ancienne Kiev qui se sont conservées parlent de l'acclimatation sur le sol russe de la culture byzantine et peut-être de la culture slave du sud. Il est d'autant plus intéressant de remarquer dans les miniatures les traces de relations tout autres, que devaient entretenir alors les maîtres kiéviens.

La miniature représentant Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros appartient à l'histoire de la peinture russe au même titre que les meilleures de ses œuvres, et elle apporte une précision sur les voies qu'elle a suivies et les contacts qu'elle a eus.

Les deux autres miniatures, «Saint Luc» et «Saint Marc», sont l'œuvre de l'autre artiste. On y décèle les procédés de la technique de l'émail, bien connue à Kiev. La facture profonde de la peinture fait place à une couleur plate, semblable à une pâte d'émail. Le contour naturel se transforme en un filet d'or fin et uniforme. Les traits d'or qui dessinent le visage et les cheveux, et qui font penser aux cloisons de l'émail, sont apposés sur le fond rose brunâtre, couleur chair, de la tête, des

mains, du cou, comme le dessin en or sur la surface chatoyante de l'émail.

Le réseau des fins traits d'or qui hachure les vêtements des évangélistes, supprime toute autonomie de la peinture elle-même, cachée sous cette grille. La miniature représentant Saint Luc atteste encore une peinture authentique; la facture des vêtements est plastique, douée d'ombres et d'ilôts plus foncés, vert-sombre sur la tunique, rouge-foncé, presque noir, sur le manteau. Et cependant cette peinture est passive et accessoire. Elle disparaît sous le brillant voile d'or qui doit la cacher; elle ne sert qu'à créer un miroitement coloré sous la grille dorée et s'identifie à la couche opulente, extrêmement décorative, mais inerte et monotone, de la pâte d'émail.

Dans la miniature représentant Saint Marc, il n'y a plus rien de pictural dans les vêtements. L'artiste étend uniformément les couleurs — bleu et marron — sur la tunique et le manteau, pour ensuite hachurer ces surfaces parfaitement plates de fins filets d'or, à l'instar de l'émail cloisonné. La miniature ici rompt avec la grande peinture, pour devenir un objet usuel, aussi précieux qu'un bijou.

L'Evangéliaire d'Ostromir est un manuscrit exceptionnellement luxueux. Il a été commandé personnellement par un personnage très haut placé. Il servit très certainement de modèle aux copistes au sein d'un certain milieu — la cour princière probablement — où il était connu. Le plus bel exemple de manuscrits inspirés de lui est l'Evangéliaire de Mstislav, créé environ un demi-siècle plus tard, entre 1103 et 1117, par un fils de prêtre, Alexa Lazarévitch. Le lieu où il fut écrit reste hypothétique: Kiev ou Novgorod. Le personnage qui l'a commandé est le prince de Novgorod, Mstislav. Les miniatures qui l'embellissent ont été certainement exécutées à Novgorod ce dont témoigne fort éloquemment leur manière. L'aspect général du manuscrit, saisissant de beauté, de luxe et de perfection artistique, répond au concept du livre d'apparat tel qu'il avait cours dans les maisons princières et dont le premier modèle fut le

I. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangéliaire d'Ostromir. 1056—1057. Kiev

St John the Evangelist and Prochorus
Ostromir Gospels. 1056—1057. Kiev

manuscrit kiévien, l'Evangéliaire d'Ostromir. Les miniatures de l'Evangéliaire de Mstislav (ill. 4—6), qui représentent également les évangélistes, reproduisent presque mot pour mot la composition de leurs modèles, la richesse du décor, les motifs byzantins, ainsi que les souples encadrements quadrifoliés, le dessin des carrelages et celui de l'architecture du fond. On sent une connaissance certaine de la tradition byzantine par l'intermédiaire du manuscrit kiévien dans la facture complexe et savante des vêtements de Saint Jean: plastique, proportionnée, véritablement picturale. En copiant l'Evangéliaire d'Ostromir l'artiste novgorodien a reproduit aussi certains traits de l'art de l'émail kiévien, bien qu'ils soient ici plus épisodiques, moins fondamentaux: on les devine dans le rose artificiel des visages (Saint Jean), rigide et uni comme une pâte d'émail, ainsi que dans la couleur uniforme, dénuée de souplesse, du même rose précieux des mains. Un certain écho de la technique kiévienne se fait donc entendre dans les miniatures de l'Evangéliaire de Mstislav, mais il appartient ici à un système foncièrement différent, qui porte déjà les principaux signes distinctifs du style de Novgorod.

Le sens intérieur de l'image change brusquement. C'est l'essence spirituelle qui se fait valoir, tandis que le côté purement décoratif est relégué à l'arrière-plan. L'impassibilité des personnages de l'Evangéliaire d'Ostromir fait place, dans l'Evangéliaire de Mstislav, à une grande tension spirituelle. Les miniatures de Novgorod n'appartiennent plus au genre de l'illustration pure, ce sont des œuvres d'art en soi. Elles présentent des traits propres à la jeune peinture novgorodienne en général: brusquerie dans l'aspect extérieur, acuité de tout ce qui est intérieur, aucune progressivité dans la présentation du modèle, qui surgit presque brutalement, puissance extrême, voire violence et pression sur le spectateur excluant toute possibilité de dialogue et de participation. Tant d'expressivité caractérise surtout l'art des provinces

2. Saint Luc
Evangéliaire d'Ostromir. 1056—1057. Kiev

St Luke the Evangelist
Ostromir Gospels. 1056—1057. Kiev

orientales de l'Empire byzantin. L'auteur des miniatures de l'Evangéliaire de Mstislav, tout en s'inspirant des modèles kiéviens, a intégré ceux-ci à une toute autre conception du monde, purement novgorodienne, apparentée, bien que de loin, à l'art chrétien d'Orient. Cependant c'est notamment aux fresques de la première moitié du XIIe siècle que ces miniatures s'apparentent le plus, aux fresques qui révèlent déjà des traits du style local, dont l'épanouissement n'a lieu que dans la deuxième moitié du XIIe siècle: fragment de Sainte-Sophie de Novgorod représentant le prince et des hommes d'armes(?), et fresques de la cathédrale Saint-Georges du monastère Iouriev; bien que dans ces dernières, les éléments du style novgorodien, expressif et brutal, n'aient pas encore détruit l'équilibre classique du modèle byzantin.

On reconnaît les goûts et les habitudes de travail novgorodiens dans la manière même des miniatures. Le fait que la miniature s'apparente à la fresque et se rapproche de l'art monumental en s'éloignant de l'art du livre, nous plonge dans le monde de la peinture. Nulle part, dans aucune autre école d'art de l'ancienne Russie, les procédés de la peinture murale n'ont été aussi hardiment, naïvement et littéralement adaptés à l'art de l'illustration, qu'à Novgorod.

L'auteur des miniatures simplifie sa technique pour lui donner le plus d'expression et d'évidence possibles. Si ses personnages sont imposants, son langage, lui, est accessible, presque sommaire. Comme dans toute l'ancienne peinture de Novgorod, il y a ici une spontanéité, une exaltation et en même temps une accessibilité qui sont à cent lieues de l'intellectualisme de Byzance et s'apparentent à l'Orient chrétien, plus démocratique, plus «peuple», imprégné encore de l'état d'esprit des premiers chrétiens.

En vrai novgorodien, l'auteur des miniatures aime l'écriture pleine, décidée, pesante. Ce sont les contrastes, et non l'harmonie, qui caractérisent sa manière. Il grossit les formes leur donnant une plasticité à la fois pesante

3. Saint Marc
Evangéliaire d'Ostromir. 1056—1057. Kiev

St Mark the Evangelist
Ostromir Gospels. 1056—1057. Kiev

et brusque. Il utilise les trait à la céruse dans le modelé des visages, en les posant avec une rapidité et une sûreté de main propres aux fresquistes novgorodiens. Il a l'audace de remplacer parfois les hachures d'or par d'épais et vigoureux traits blancs, trop larges pour une miniature et plus appropriés de par leur structure à la fresque. Et même quand il conserve la technique de division de la forme par les minces filets d'or, il fait ressembler ceux-ci plus au puissant «hatching» de l'icône («assist»), qu'au cloisonnement délicat de l'émail que seul un regard attentif peut percevoir. Il accorde une importance accrue au dessin qui, sobre et tendu, doit non seulement souligner la forme, mais déterminer la structure même de l'ensemble. Sa manière atteste en outre ce procédé typiquement novgorodien qui s'est longtemps maintenu dans la peinture locale: l'amour du dessin colorié et expressif, des tons éclatants et d'une structure chromatique purement décorative, comme un coloriage. Pour peindre les visages, l'artiste se sert souvent du fameux ocre de Novgorod, qu'il fait alterner avec l'incarnat et les profondes ombres vert-foncé. Le choix des tons et la manière hardie de les marier, sans se soucier de l'harmonie, sont typiques d'une certaine conception novgorodienne des couleurs. Celles-ci, franches et hardies, sont apposées l'une à côté de l'autre sans se rejoindre ni s'unir d'aucune façon. Pareil système peut paraître rudimentaire, mais il séduit pourtant par sa spontanéité, sa naïveté et sa largesse. Plus tard, au XIIIe siècle, ce principe définira la peinture novgorodienne. Dans les miniatures de l'Evangéliaire de Mstislav, il s'allie à la tradition kiévienne de la teinte «émail».

Outre les luxueux manuscrits princiers, la Russie prémongole nous a laissé d'autres manuscrits à peintures, issus d'un tout autre milieu. La plus ancienne de ces peintures est une feuille où sont représentés Saint Jean l'Evangéliste et l'apôtre Paul (ill. 7). Elle remonte au XIe siècle. Jadis très grande, elle fut par la suite coupée et insérée dans le manuscrit novgorodien connu sous le nom

4. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangéliaire de Mstislav. Début du XIIe s. Novgorod

St John the Evangelist and Prochorus
Mstislav Gospels. Early 12th century. Novgorod

d'Evangéliaire de Miliata, œuvre du pope Domka commandée par Miliata Loukinitch pendant «l'été de la famine» de 1188 ou de 1215. Plus net encore que dans l'Evangéliaire de Mstislav apparaît ici le lien avec la peinture chrétienne orientale: une similitude intérieure et une fidélité extérieure à ses procédés. La miniature de l'Evangéliaire de Miliata (ou Evangéliaire de Domka) est à l'opposé des illustrations de l'Evangéliaire de Mstislav, à la fois par son origine, par sa qualité et par l'usage qu'elle fait des traditions artistiques. Elle est pauvre et grossière, dénuée des qualités de ce style novgorodien qui se maintiendra si longtemps sur place et qui est déjà si manifeste dans l'Evangéliaire de Mstislav. Elle révèle l' attraction exercée par l'art des provinces orientales et la répétition presque littérale des idéaux de celui-ci, spirituels et artistiques.

Les procédés picturaux, dans cette miniature, sont réduits au minimum; la teneur spirituelle, portée au maximum. Malgré son très mauvais état de conservation, elle est saisissante. Ce qui lui manque se devine facilement, tant les procédés de sa peinture sont simples et peu diversifiés. Le dessin est fermement tracé et, loin d'être caché sous la peinture, il est accusé et dominant. Il est même si appuyé, qu'il est proche de la «sinopia» des fresques, sans avoir l'aspect stéréotypé de celle-ci. Il accuse vivement les silhouettes et les traits des visages en faisant ressortir la portée spirituelle de l'image.

Les couleurs dont se sert le maître sont épaisses, sourdes, presque troubles. Mais cela n'a pas l'air de l'inquiéter, car il ne vise aucun effet décoratif, aucune beauté raffinée. L'essentiel pour lui est ce qui exprime et non ce qui figure. Sa manière ne garde plus trace de la technicité byzantine. Il peint vite et passionnément; il se hâte de rendre le sentiment qui l'assaille, et pour cela, tous les moyens sont bons, même les plus primitifs. Ses images n'ont rien d'ordinaire: tout est imprégné d'une haute signification. On sent à la source de cet art l'esprit œcuménique oriental, spontané et

5. Saint Matthieu
Evangéliaire de Mstislav. Début du XIIe s. Novgorod

St Matthew the Evangelist
Mstislav Gospels. Early 12th century. Novgorod

collectif. L'artiste peint largement, posant les couleurs par couches amples. Le manteau gris argent de Saint Jean est rehaussé de traits verts et gris si vigoureux, si exubérants, qu'il est presque impossible de distinguer les couches de couleurs qui rendent le tissu de celles qui expriment la lumière. Ce mélange de couleurs produit un effet de pittoresque débridé échappant à toutes normes et à toutes règles. La façon dont le maître traite le coloris n'a rien de commun avec ce que l'on observe dans les autres miniatures de Novgorod. Ce sont les aptitudes plastiques, et non décoratives, de la couleur, qui l'intéressent. Il pose celle-ci en couches longues et coulantes qui enserrent la forme en la remplissant. Par ailleurs, puissance plastique et pittoresque primitif s'allient ici à des conceptions absolument conventionnelles. Le mode de pensée du peintre est pictural et sensuel, mais il s'applique à des notions parfaitement abstraites. Son langage n'est pas polissé, mais il est autoritaire. L'Orient a longtemps gardé ces représentations du christianisme primitif, à la fois abstraites et sensibles, et l'art qu'elles ont engendré possédait des formes peu attirantes, mais excessivement expressives. L'école de Novgorod fut la seule parmi les écoles russes locales à continuer ces traditions.

Aux plus anciens manuscrits russes ornés de miniatures très simples appartient également l'Evangéliaire de Dobrila (1164), provenant de la principauté de Galicie-Volhynie et œuvre d'un certain Constantin (dans le siècle, Dobrila), diacre de l'église des Saints-Apôtres (ill. 8). Assez rudimentaires, les miniatures représentant les évangélistes s'adressent à un public peu difficile, mais elles exercent en même temps un attrait certain: celui d'une écriture libre, large, qui dans sa candeur provinciale ignore tout du haut savoir professionnel, du canon rigoureux et de la portée spirituelle des images. Leur charme provient de la spontanéité et de la fraîcheur du sentiment artistique qui émanent d'elles.

Les deux types de manuscrits, les uns somptueux, les autres plus humbles, menaient

6. Saint Luc
Evangéliaire de Mstislav. Début du XIIe s. Novgorod

St Luke the Evangelist
Mstislav Gospels. Early 12th century. Novgorod

en Russie une existence parallèle. Tantôt l'un, tantôt l'autre prévalait, suivant les circonstances et le niveau culturel général de l'époque. Les manuscrits à peintures de la période prémongole, jusqu'au premier tiers du XIIIe siècle compris, furent, en général, illustrés richement et avec élégance. Leurs miniatures, par leur essence, leur qualité et leurs traits de style, sont au niveau des autres manifestations artistiques du temps. Le type commun de ce genre de manuscrit (qualité du parchemin, calligraphie du texte, luxe du décor) remonte aux traditions kiéviennes du livre commandé par un haut personnage ou offert à lui en présent solennel. Cette tradition resta vivante durant trois siècles, du XIe au XIIIe. Elle fut brisée par l'invasion tatare et au XIVe siècle jusqu'à sa fin, elle se fit très rarement souvenir d'elle. On la rencontre encore dans sa pleine force au début du XIIIe siècle en Russie du Nord-Est, dans les manuscrits provenant de la bibliothèque de Cyrille, évêque de Rostov. Si l'on en croit la chronique, c'était une très grande bibliothèque. Les manuscrits qui en proviennent et qui se sont conservés, ont beaucoup de traits communs: similitude des écritures, de la décoration, et de la manière picturale. Ils ont vraisemblablement été exécutés sur place, à Rostov, dans un même atelier, ou par les mêmes copistes et enluminieurs. Ce sont: les Epîtres de Saint Paul (1220, ill. 10), la Vie de Saint Niphonte (1219) (qui ne présente que des motifs décoratifs, ГБЛ, Тр. 35 *), l'Evangéliaire conservé à la Bibliothèque de l'Université de Moscou (ill. 11), l'Evangéliaire de l'église de la Transfiguration-du-Sauveur à Iaroslavl (l'Evangéliaire Spasski, ill. 12—13), le Recueil de versets de la Laure de la Trinité-Saint-Serge (ГБЛ, Тр. 23). Ceux d'entre eux qui ne portent aucune indication de date ont dû — d'après les données paléographiques — être exécutés à peu près à la

* Ici et plus loin, la cote du manuscrit n'est indiquée qu'au cas où ses miniatures ne sont pas reproduites dans l'album. On trouvera aussi dans la table des illustrations la cote des autres manuscrits contenant les miniatures reproduites dans l'album.

7. Saint Jean l'Evangéliste et l'apôtre Paul
Miniature du XIe s. cousue dans le manuscrit. Evangéliaire de Miliata, ou Evangéliaire de Domka. 1215 (1188 ?). Novgorod

St John the Evangelist and the Apostle Paul
11th century miniature stitched into manuscript. Miliata Gospels (Gospels of Domka) 1215 (1188?). Novgorod

même époque, au cours du premier tiers (ou de la première moitié) du XIIIe siècle.

A ce groupe s'apparentent deux miniatures représentant le roi de Bulgarie Boris-Michel dans «l'Evangile instructif» de Constantin de Bulgarie (Recueil de prêches du Dimanche, deuxième moitié du XIIe siècle, ill. 9) et dans le Dit de l'Antéchrist d'Hyppolite, pape de Rome (fin du XIIe siècle, ГИМ, Чуд. 12). Ces manuscrits, apparus plusieurs dizaines d'années avant le groupe en question, proviennent sans doute d'un autre atelier et peut-être même d'ailleurs que de Rostov. Mais leurs miniatures appartiennent incontestablement à la tradition russe nord-orientale, et leur structure stylistique est très voisine de celle des miniatures de Rostov.

Grandes de dimensions, colorées, pimpantes, avec leurs silhouettes allongées, leurs coulisses architecturales souvent complexes, les miniatures des manuscrits de la bibliothèque de Cyrille de Rostov produisent l'impression d'un art raffiné, dont les sources remontent aux antiques traditions kiéviennes. Mais cette impression ne touche que l'aspect général du manuscrit. Intérieurement et dans le détail, la portée de ces images est toute autre. Elles sont les témoins d'une culture évoluée qui a trouvé un contenu complexe et une expression adéquate. L'attitude digne des personnages, l'acuité des regards, s'allient ici à une grande douceur, une grande sobriété des procédés picturaux. Ces miniatures représentent comme la fusion de toutes les recherches artistiques qui avaient cours alors en Russie. On y reconnaît cette exagération du spirituel, ce goût d'un certain maximalisme intérieur qui caractérisaient la peinture prémongole de la fin du XIIe et début du XIIIe siècle, ainsi que la peinture des provinces byzantines de la fin de la période des Comnènes. Avec cela, elles ont un air de fête, une luminosité particulière. Les formes sont toutes allongées, nobles, distinguées. Les contours, les silhouettes sont limpides, naturels, paisibles. Les tons des vêtements sont clairs, agréables à œil, avec une prédominance de

8. Saint Luc
Evangéliaire de Dobrila. 1164
Province de Galicie-Volhynie

St Luke the Evangelist
Dobrila Gospels. 1164. Halich-Volhynia principality

10
Λ Κ Υ
Υ
C

bleu clair, de gris perle, de rouge cerise. Les vêtements sont traversés de légers filaments blancs, presque transparents, qui sont venus remplacer les lourds rehauts. Ces fils immatériels comme des rayons de lumière privent les tissus de leur poids, les personnages de leur chair, et confèrent à l'ensemble grâce et spiritualité.

Cette luminosité intérieure de la peinture, cette douceur mesurée, l'absence en elle de tension tragique, telles sont les particularités de l'école de Rostov, mais aussi de la peinture de toute la Russie du Nord-Est, qui comprend, outre Rostov, Vladimir et Souzdal. Ces traits sont ceux qui prévaleront dans la peinture de Moscou du XIVe siècle et qui formeront le style d'un André Roublev. Les procédés de cette peinture ont beaucoup de points communs avec l'art comnénien de la capitale. Apparemment, cette haute tradition byzantine fut exportée très tôt en Russie du Nord-Est: témoin l'icône de la Vierge de Vladimir ou les fresques de la cathédrale Saint-Dimitri à Vladimir, et elle contribua à former ce style particulier, hautement lyrique, que nous avons coutume d'appeler le style «de Vladimir et Souzdal», et qu'il serait plus juste de désigner sous le nom de «peinture de la Russie du Nord-Est». Cependant, si évidente que soit la parenté de ce style avec celui de la Byzance des Comnènes, il présente un aspect à lui, non byzantin, qui permet de dire qu'il a été considérablement «repensé» sur le sol russe. Il est en effet privé de cette mesure byzantine, idéale et abstraite. L'accent est mis sur l'architecture spirituelle de l'image, qui apparaît plus «aiguë» ou au contraire plus «douce» par rapport aux modèles byzantins. Avec cela, technologie savante, peinture à plusieurs couches, lenteur et diversification typiquement byzantines, sont absentes.

Dans les miniatures de l'Evangéliaire de la cathédrale de la Transfiguration-du-Sauveur et notamment dans la façon dont sont traités les visages des évangélistes, on est frappé par la «russification» du style (ill. 12—13). L'essentiel ici est encore une fois le dessin,

9. Le tsar Boris-Michel de Bulgarie
«Evangile instructif» de Constantin de Bulgarie. Deuxième moitié du XIIe s. Russie du Nord-Est

Tsar Boris-Mikhail of Bulgaria
Gospels of Constantine of Bulgaria. Second half of 12th century. North Eastern Russia

fort simple et très expressif. Le tissu pictural lui-même (dans les visages) n'a ni transparence, ni unité. Les couleurs sont lourdes et franches. La couche intérieure est cerclée d'un ocre vif, presque roux. Par-dessus, l'incarnat est aussi éclatant et les lourds rehauts blancs sont posés, non point par de rapides coups de pinceaux comme d'habitude, mais en lourdes taches arrondies, pleines et contrastées. Il n'y a pas de stylisation poussée dans le traitement des visages, mais pas non plus de recherche d'harmonie. Tout quant aux formes est brusque, sévère et imposant; la couleur est éclatante et décorative, le sens est précis et direct. La franchise de l'écriture, qui se lit d'un seul coup, le tracé précis et le «coloriage» sont des traits originaux de l'école russe qui très vite, dans la deuxième moitié du XIIIe siècle, la domineront mais qui ici, dans les miniatures prémongoles de Rostov, cohabitent avec un autre principe stylistique, raffiné et spiritualisé, propre à toute la peinture russe nord-orientale et qui, en définitive, remonte à l'art de la Byzance des Comnènes.

Mais il est une autre école de peinture de la Russie prémongole où la tradition byzantine est plus évidente encore: l'école de Galicie-Volhynie, dont ne se sont conservées, à notre connaissance, que les miniatures. Les plus intéressantes remontent à ce même début du XIIIe siècle. Il s'agit de deux pages représentant Saint Jean Chrysostome et Saint Basile le Grand, du Missel Khoutinsky (fin du XIIe — début du XIIIe siècle) et quatre miniatures représentant les évangélistes d'un Evangéliaire du premier quart du XIIIe siècle conservé à la Galerie Trétiakov. Les premières (ill. 14), par leur aspect général et les particularités de leur style, sont si voisines de certains modèles byzantins du temps des Comnènes, qu'on pourrait presque les prendre pour des œuvres purement grecques. Le style de ces miniatures appartient à l'une des meilleures variantes du système byzantin du XIIe siècle: icônes grecques représentant Saint Grégoire de l'Ermitage, ou Saint Euphème du Sinaï. La manière de ces miniatures est égale,

10. Le Christ entre les apôtres Pierre et Paul
Les Epîtres. 1220. Rostov

The Apostles Peter and Paul Interceding before Christ
Acts of the Apostles. 1220. Rostov

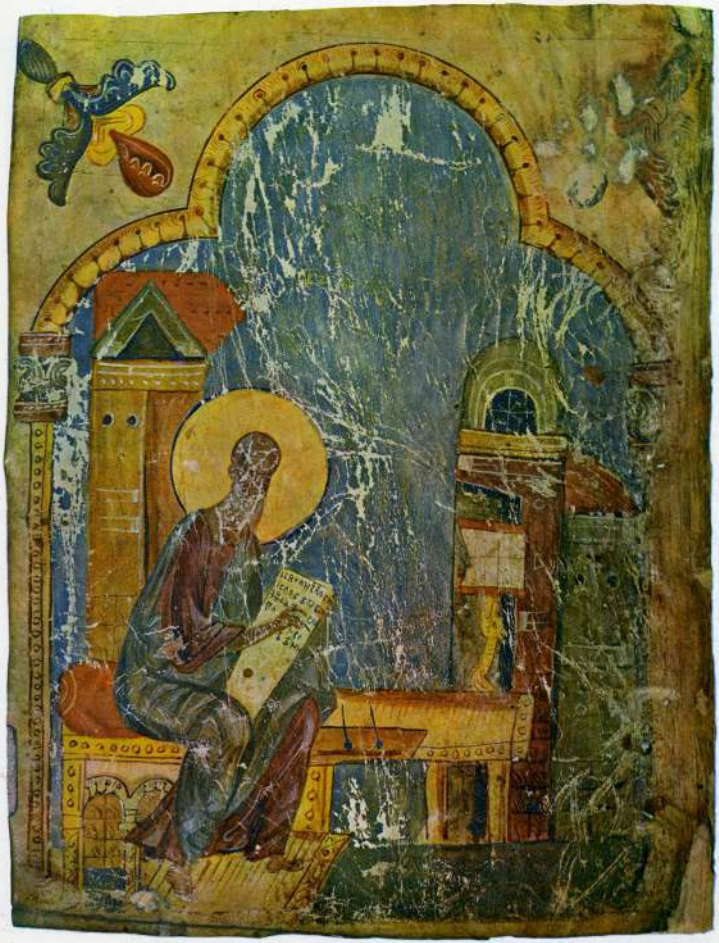
précise, traditionnelle, châtiée et polie à la perfection. Contours rigoureux et précis, teintes assourdies, harmonie des nuances, luminosité intérieure des couleurs, telles sont ses qualités. La sphère picturale est toute entière si parfaitement pensée, qu'on ne remarque plus l'enveloppe extérieure de l'image. Et l'apparente impassibilité de l'image s'allie à une puissante concentration intérieure. Un type particulier de visage spiritualisé, au regard pénétrant, exprimant une souffrance morale cachée, comme celui du Saint Jean Chrysostome de cette miniature, fut créé dans la capitale byzantine au XIIe siècle et reproduit dans certaines œuvres russes, par exemple le Saint Nicolas le Thaumaturge de la Galerie Trétiakov. L'idéalité abstraite à laquelle a toujours tendu l'art médiéval orthodoxe s'y allie à cet intellectualisme qui a toujours caractérisé la culture urbaine de Constantinople. Tous les procédés sont précis, parfaits, mais ils n'ont pas de valeur en soi, ni de pouvoir d'action propre; leur rôle est de donner à l'idée, au symbole, une forme visible. Ils s'effacent devant l'essentiel: la signification spirituelle.

La noblesse tranquille de l'écriture, la profondeur et la pureté des images de ces miniatures remontent à la vieille source comnénienne, avant que l'équilibre de celle-ci n'ait été détruit par le style expressionniste des provinces périphériques dans la deuxième moitié du XIIe siècle. Il ne fait pas de doute que l'artiste galicien a connu les modèles grecs. Car c'est avec un tact parfait qu'il a reproduit la manière particulière de la peinture des Comnènes, raffinée et précise dans ses principes, encore très pleine à la manière classique, mais déjà consommée et encline à une certaine sécheresse, ce style qui, malgré ses éminentes qualités et sa profondeur, laisse percevoir les limites d'un art arrivé à son plus haut degré d'épanouissement.

Les miniatures de l'autre manuscrit galicien du début du XIIIe siècle—l'Evangéliaire de la Galerie Trétiakov (ill. 15—18) — ne sont pas moins hautes par la maîtrise professionnelle qu'elles attestent, et la genèse de leur style

11. Saint Jean l'Evangéliste
Evangéliaire. Premier tiers du XIIIe s. Rostov

St John the Evangelist
Gospels. First quarter of 13th century. Rostov



est encore plus embrouillée. De par leur structure émotionnelle et picturale, elles diffèrent de celles de l'Evangéliaire Khoutinsky. Elles ont dû surgir dans une atmosphère artistique différente. Elles ont quelque chose de passionné et de personnel; leur écriture atteste des innovations hardies qui font écho aux recherches en cours à l'époque dans le monde byzantin. De dimensions réduites, ces miniatures sont dotées d'une expressivité picturale, plastique et spirituelle si forte, qu'elle conviendrait à une fresque murale. Tout y a une portée exceptionnelle: le mouvement exubérant, la couleur étincelante, le modelé plastique. Leur style, dont les sources sont multiples et même contradictoires, se distingue par son unité et son achèvement. Il est plein d'énergie, d'élan, de franchise. La sûreté et la générosité de l'écriture rachètent l'élément de candeur provinciale qu'on y décèle. La vision du peintre est vivante, sa main est rapide, sûre, sa palette est vive et bigarrée comme le monde. Mais derrière tant de fraîcheur et de spontanéité, se cache une structure picturale extrêmement complexe. Ses procédés sont systématiques et nérités de la technique byzantine. Certains sont encore liés au style des Comnènes. Ainsi la manière dont sont traités Saint Luc et Saint Matthieu remonte aux modèles du XIIe siècle et peut se trouver des analogies dans la peinture des provinces périphériques, en Macédoine notamment. Les éléments du décor sont privés de volume; ils sont abstraits et purement décoratifs comme dans les miniatures byzantines; ils se déroulent à plat sur la page et sont couverts de motifs décoratifs, à la manière d'un tapis. C'est aux miniatures byzantines que font penser également le luxe et la pompe qui émanent de ce feuillet, la richesse de l'écriture, l'abondance de l'or. Toutefois, beaucoup de procédés utilisés ici diffèrent de ceux des Comnènes et remontent à un art nouveau, celui des prépaléologues. On remarque un retour à la pesanteur, à la plénitude, au volume, aux couleurs franches, à la tangibilité des objets et à l'importance en soi des moyens picturaux. L'artiste revêt les

12. Saint Matthieu
Evangéliaire Spasski. Première moitié du XIIIe s. Rostov (?)

St Matthew the Evangelist
Spasskoye Gospels (Gospels from the Transfiguration of the Saviour Cathedral). First half of 13th century. Rostov (?)

СИЛѢ ПОПРИЩЕЮ
ДИНО. И ДИСЪ НИ
МЬДЪКѢ

évangélistes de vêtements somptueux et lourds, qu'il drape en plis pesants et charge d'éclatants rehauts blancs. Ces traits blancs sont dotés d'un pouvoir plus important que celui d'un simple éclairage, ils ont un pouvoir de persuasion quasi matériel, comme si d'un rayon de lumière, d'un flash, ils devenaient matière. L'artiste a le sens de la forme et il possède l'art de rendre plastiquement la matière. Rien ne reste plat, tout s'arrondit, se façonne et tend à épuiser les possibilités plastiques des formes. Il utilise des tons éclatants. Sa palette est riche et franche, presque sans gradations chromatiques. Presque toutes les couleurs s'imposent brutalement et leurs mariages sont quelquefois risqués, tant ils paraissent mal équilibrés. Le peintre s'applique à représenter l'espace, à figurer le fond d'architecture et les éléments du décor dans les raccourcis les plus variés et les poses les plus fantastiques, afin de les mettre le plus possible en valeur. Mieux, il arrange les trônes, tabourets et trépieds en sorte que leurs surfaces et leurs lignes s'écartent et se rapprochent dans l'espace à trois dimensions, et non simplement sur le plat de la feuille. Certes, il n'applique aucune perspective d'ensemble et chaque objet suit ses propres lois, lois imaginaires et qui n'ont de rapport ni avec l'ensemble ni avec les autres objets. Mais ses recherches et ses raccourcis accusent une certaine hardiesse et un don d'observation.

Tous ces traits, si nouveaux dans la peinture russe (intérêt pour le concret, pour la couleur, manière libre et rapide qui ne dissimule pas le processus de la création des formes), appartiennent à l'art prépaléologue du XIIIe siècle, et non point à l'art des Comnènes. Et le plus nouveau, dans les miniatures de Galicie-Volhynie, c'est le mouvement. Le dynamisme est ici plus qu'une qualité extérieure qui s'observe dans l'attitude des personnages ou le désordre des plis de leurs vêtements, c'est une qualité essentielle de leur structure interne, exprimée par la manière même du peintre — expansive, rapide. Pareille mobilité caractérisait des œuvres byzantines et macédoniennes

13. Saints Marc et Luc
Evangéliaire Spasski. Première moitié du XIIIe s. Rostov (?)

The Evangelists Mark and Luke
Spasskoye Gospels (Gospels from the Transfiguration of the Saviour Cathedral). First half of 13th century. Rostov (?)

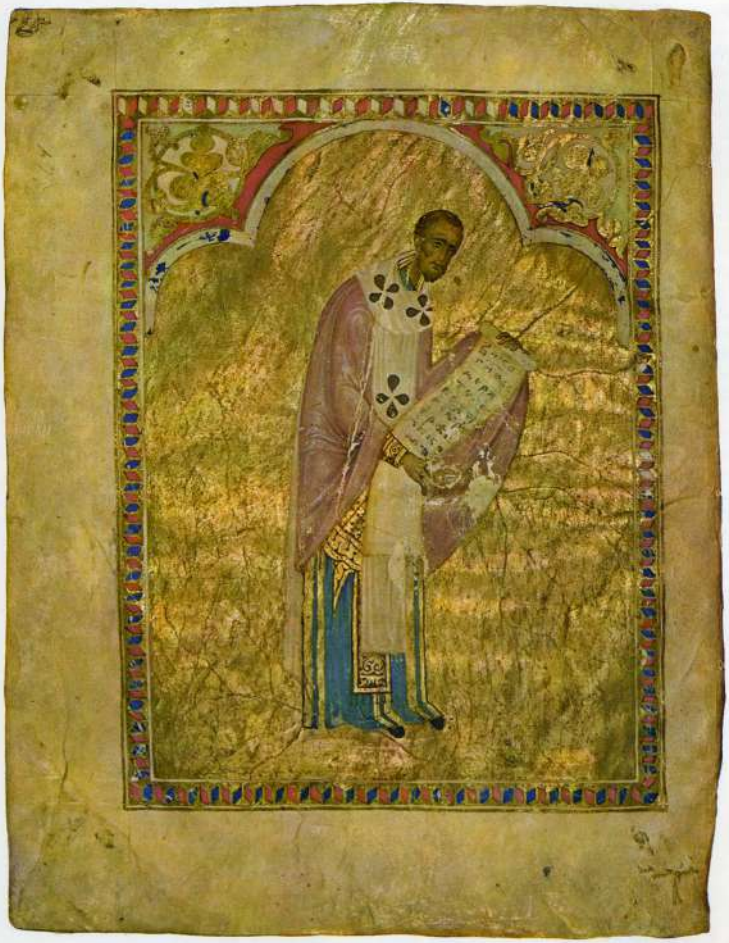
datant de la fin du XIIe siècle créées dans le style maniériste de l'ère comnénienne à son déclin. Un processus analogue avait lieu dans le monde occidental où la peinture, en Allemagne notamment, avait traversé une période de maniérisme postroman. L'art de ce style particulier, dont l'étroitesse et l'intimité intérieures s'allient à une forme extérieure baroque et alambiquée et où la mobilité est inadéquate au statisme intérieur de l'image, a existé parallèlement et simultanément dans le monde occidental et le monde byzantin au seuil du XIIIe siècle, à la limite entre deux grandes cultures, la culture Comnène et celle des Paléologues à Byzance, romane et gothique en Europe.

L'un et l'autre monde ont pu avoir des relations artistiques avec la principauté russe de Galicie-Volhynie. On reconnaît facilement des échos de ce style fantasque et inconstant chez le maître des miniatures en question — bien que son style reste incomplètement défini par le mot «maniérisme». Celui-ci n'explique que l'une des particularités de ces miniatures, leur extrême mobilité, laquelle n'appartient ni au style des Comnènes ni au style des Paléologues: elle rappelle plutôt la courte période qui a séparé l'époque des Comnènes de l'époque des Paléologues. Pourtant, la manière du maître galicien dépasse par son expression et sa liberté les limites du maniérisme comnénien tardif; elle porte les signes de l'art qui a précédé et qui a inauguré le temps des Paléologues.

Les miniatures de l'Evangéliaire de Galicie-Volhynie présentent un grand nombre d'éléments appartenant à cette nouvelle orientation de l'art qui se fait jour au XIIIe siècle et qui annonce l'époque des Paléologues. Ceux-ci l'emportent même sur les éléments de l'ancienne manière, le style des Comnènes. Ces miniatures font partie de toutes les premières œuvres du monde byzantin dans lesquelles les éléments du style nouveau sont déja si actifs qu'ils contredisent l'ancienne structure du XIIe siècle. Ces miniatures attestent un sérieux renouveau dans l'art de l'ancienne Russie au

14. Saint Jean Chrysostome
Le Missel de Varlaam Khoutinski. Fin du XIIe — début du XIIIe s. Province de Galicie-Volhynie.

St John Chrysostom
Missal of Barlaam of Khutyn.
Late 12th—early 13th century.
Halich-Volhynia principality



début du XIIIe siècle et l'existence d'un processus artistique qui débouchera plus tard sur la Renaissance des Paléologues. En Russie, ce processus n'a pas abouti car il a été brutalement interrompu par l'invasion et le joug tatares. En Serbie, au XIIIe siècle, il engendra des œuvres admirables. Cependant qu'en Russie, ses débuts ne furent pas moins intenses, que chez les slaves du sud.

La peinture russe du XIIIe siècle n'a pas donné suite à ces tendances. Le pays dévasté, les contacts avec l'étranger extrêmement ralentis, orientèrent l'art russe sur une voie beaucoup plus primitive. L'art russe du XIIIe siècle incarne une autre conception du monde et, partant, une autre compréhension des images de l'histoire sainte et des aptitudes mêmes de la peinture. Il tend vers une écriture lourde, décidée et sans nuances, vers un mode décoratif plat; il rend ses modèles aussitôt accessibles en leur conférant un pouvoir presque hypnotique. Au personnage tout intérieur qui se révèle progressivement à vous, fait place un modèle rempli d'une force brusque, invincible. Les saints, dans la peinture russe du XIIIe siècle, ne sont pas enclins à la méditation, à l'entretien intérieur avec eux-mêmes ou avec les fidèles. Le dynamisme cède la place au statisme, l'émotion à l'impassibilité, l'expression à l'indifférence et au silence implacable des idoles. Au lieu d'être senties et traitées plastiquement, les formes sont étendues en aplat, abstraites et simplifiées. Aux

15. Saint Jean l'Evangéliste
Evangéliaire. Fin du XIIe — début du XIIIe s.
Province de Galicie-Volhynie

St John the Evangelist
Gospels. Late 12th — early 13th century.
Halich-Volhynia principality

16. Saint Matthieu
Evangéliaire. Fin du XIIe — début du XIIIe s.
Province de Galicie-Volhynie

St Matthew the Evangelist
Gospels. Late 12th — early 13th century.
Halich-Volhynia principality

riches décors architecturaux font place des fonds lisses et colorés qui, tels une surface abstraite, éliminent toute sensation d'espace et de milieu. La peinture dans son ensemble devient plus simple et plus austère. Or, ce processus eut lieu partout en Russie, dans l'icône comme dans la miniature. La distance est très grande entre les manuscrits à peintures de l'ère prémongole, avec leur décoration compliquée et le haut niveau professionnel de leur écriture, et les manuscrits du XIIIe siècle. Ceux-ci deviennent plus simples et moins luxueux. Leur décoration perd tout lien avec la tradition des somptueux motifs byzantins pour se plier aux goûts des gens simples et se charger d'éléments de conte de fées; elle perd sa majesté un peu solennelle et empesée pour prendre un aspect folklorique et cocasse. Presque toutes les miniatures de cette époque datent d'un XIIIe siècle déjà mûr et avancé, quand les fondements de l'art du XIIIe siècle étaient déjà solidement fixés. Seules, deux d'entre elles sont exécutées dans un style qui remonte à une période légèrement antérieure: la première est la miniature qui représente le Christ avec Saint Grégoire et Saint Eustache (ill. 19), dans les «Entretiens de Saint Grégoire de Nazianze sur l'Evangile», manuscrit, qui fut composé dans la principauté de Galicie-Volhynie en plein XIIIe siècle.

La miniature suit les goûts du XIIIe siècle tout en gardant des concepts et des habitudes remontant à une époque antérieure. Aucun

17. Saint Luc
Evangéliaire. Fin du XIIe — début du XIIIe s.
Province de Galicie-Volhynie

St Luke the Evangelist
Gospels. Late 12th — early 13th century.
Halich-Volhynia principality

18. Saint Marc
Evangéliaire. Fin du XIIe — début du XIIIe s.
Province de Galicie-Volhynie

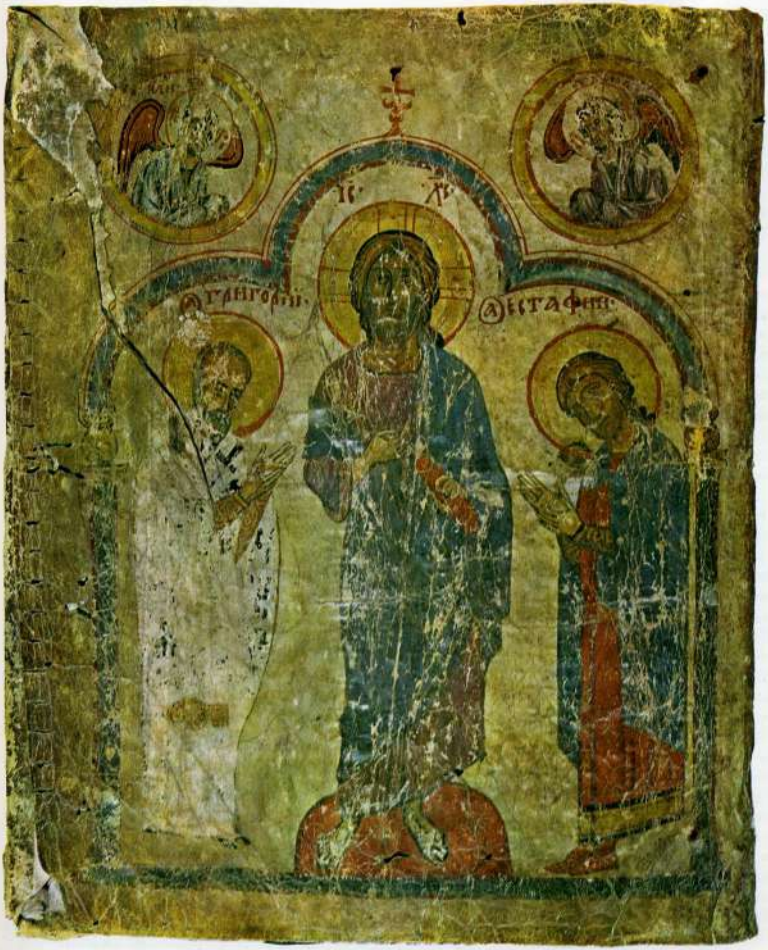
St Mark the Evangelist
Gospels. Late 12th — early 13th century.
Halich-Volhynia principality

hiératisme figé dans la composition et la pose des personnages; les attitudes ont de la souplesse et du naturel; la figure du Christ fait penser par sa majesté, ses justes proportions, son geste à la statue antique d'un orateur ou d'un philosophe. L'artiste de Galicie-Volhynie a pu certainement se servir des modèles byzantins, dépositaires des traditions classiques. Les visages, sur cette miniature, sont exécutés avec une maîtrise véritable. Leur écriture est contenue, réfléchie, libre de toute tension. Elle est bâtie sur de fines transitions, sur le passage régulier d'une nuance de brun à l'autre, ombré d'un vert assourdi. L'artiste n'aime pas les contrastes; il ne pose pas un seul trait de rouge sur le visage, et s'en tient toujours aux nuances douces des demi-teintes. Cette peinture délicate et réfléchie remonte aux traditions de l'art des Comnènes, celles qui donnèrent toute cette série d'icônes du XIIe et du début du XIIIe siècle, dont l'Annonciation d'Oustioug, le Christ aux Cheveux d'or, Saint Nicolas du monastère de Novodiévitchi, etc. Mais avec cela, cette miniature est par d'autres aspects parfaitement conforme à la culture russe du XIIIe siècle. L'intériorité des personnages est mise en relief d'une façon presque dictatoriale, les vêtements sont traités comme de pures surfaces colorées: aucuns rehauts blancs, aucun remaniement linéaire, aucun souci de nuancer les tons. Le peintre épaissit tous les contours et les repasse à la couleur — ce qui, d'une part, renforce la clarté du système pictural et, d'autre part, accentue son côté conventionnel et ouvre la porte à un plus grand nombre d'interprétations. Le désir de souligner le sens profond tout en le rendant plus accessible grâce à des procédés élémentaires, est pleinement conforme aux tendances générales de la peinture russe du XIIIe siècle.

Mieux qu'ailleurs, ce sont dans les manuscrits à peintures de Novgorod, que les goûts nouveaux se sont fait jour. Or, ceux-ci se sont conservés en nombre beaucoup plus grand que ceux des autres écoles de peinture russes de ce temps. Différents par la qualité, ils sont

19. Le Christ avec Saint Grégoire de Nazianze et Saint Eustanche; les archanges Michel et Gabriel (dans les médaillons)
Les Entretiens de Saint Grégoire de Nazianze, XIIIe s. Province de Galicie-Volhynie

Christ with Interceding SS Gregory the Theologian and Eustaphius; in medallions: the Archangels Michael and Gabriel
Discourses of St Gregory the Theologian. 13th century. Halich-Volhynia principality



voisins par le sens et les caractères concrets de l'écriture. Presque tous datent de «l'âge mûr» et de la fin du XIIIe siècle, quand les principes de l'art du XIIIe siècle reçurent leur expression la plus pleine. Une seule, qui date des premières années du XIIIe siècle, appartient par le style à la charnière des XIIe — XIIIe siècles et à la peinture prémongole de Novgorod. C'est celle qui représente Saint Pantéleïmon et Sainte Catherine, les patrons de ceux qui firent faire l'Evangéliaire dit de Pantéléimon, ou Evangéliaire de Tochinitch (ill. 20).

La miniature est exécutée dans l'ancienne manière, encore éloignée de toute simplification. Ses personnages sont immobiles et imposants; leur hiératisme est même excessif pour le genre de la miniature, et seule leur parenté avec la fresque explique leur stature monumentale. C'est en fait un morceau de peinture murale transportée sur la page d'un livre, et pour la comprendre, il faut se référer moins à l'art de la miniature qu'aux normes de la peinture monumentale.

L'écriture de cette miniature, épaisse, large, imprégnée de lumière, d'une puissante intensité chromatique, présente une grande unité extérieure. Pourtant, la genèse de son style est compliquée. Les visages des deux saints sont grands, massifs, lourds. La couche d'ocre, traversée de traits blancs, alterne avec d'assez grandes plaques: le rouge des joues et les ombres vertes, qui passent progressivement à l'ocre et modèlent le volume. Les ombres répètent la structure de la forme, l'arrondissent et rendent sa masse, son essence plastique. Les visages ne présentent ni rehauts à la céruse, ni contours accentués. La puissance plastique d'une telle écriture apparaît comme l'écho de la peinture byzantine du Xe siècle et de la première moitié du XIe, bien qu'elle soit rendue par des moyens plus sobres et plus schématiques. Longtemps s'est maintenue dans l'art inspiré de Byzance cette connaissance du poids, du modelé presque sculptural des formes. Il est manifeste aussi bien dans les fresques d'Ochrid et de Kiev du XIe siècle,

20. Saint Pantéléimon et Sainte Catherine.
Evangéliaire de Pantéléimon, ou Evangéliaire de Tochinitch. Fin de XIIe — début du XIIIe s. Novgorod

SS Panteleimon and Catherine
Panteleimon Gospels (Gospels of Toshinich). Late 12th — early 13th century. Novgorod

que dans un grand nombre l'icônes russes et byzantines du XIIe siècle. Il est possible que l'auteur de cette miniature novgorodienne ait eu l'une d'elles (peut-être le Saint Georges en buste du Kremlin) devant les yeux. Plus tard, au XIIIe siècle, les maîtres russes ne recourront plus à cette ancienne manière. Elle sera remplacée par une manière plus simplifiée, plus conventionnelle, qui ne se souvient plus des sensations tangibles et visuelles que laissent les formes, la chair et la matière.

Le maître s'en réfère à d'autres normes picturales pour peindre les vêtements. Il recourt au système pictural existant dans les fresques novgorodiennes de la fin du XIIe siècle et largement appliqué dans la peinture comnénienne tardive, particulièrement à la périphérie. Il parsème la surface de traits blancs, larges et raides, comme sur les fresques. Les formes s'en trouvent comme étendues à plat et éclairées. Il stylise les rehauts en les privant du caractère fortuit et inopiné des traits de lumière et en leur conférant un rôle décoratif proche de l'ornement. Il applique des rehauts de couleurs du même ton que les vêtements, et aussi des filaments continus, soit blancs, soit violets ou noirs, qui alternent avec les rehauts blancs. Toute la surface est hachurée, surchargée. Un modelé poussé donne du relief aux formes, de la luminosité à la structure chromatique, et une tension, un contexte intime à l'ensemble de la structure. Le peintre évite encore les surfaces vides, importantes en soi de par leur seul caractère décoratif. Les plans colorés n'ont d'importance que dans la mesure où ils sont éclairés. Une écriture si incisive était déjà archaïque pour le XIIIe siècle; elle est fidèle à l'esprit de la peinture monumentale de Novgorod et, plus généralement, de la fin de la période comnénienne, de la deuxième moitié du XIIe siècle.

Néanmoins, d'autres éléments de cette miniature attestent que l'auteur inclinait aussi vers d'autres tendances, celles qui se définirent dans l'art russe du XIIIe siècle. Ce sont: le verticalisme et le statisme; l'immuabilité, le hiératisme de la composition, des attitudes,

21. Le Christ bénissant entre deux saints évêques
Nomocanon («Kormtchaya»).
Deuxième moitié du XIIIe s. Novgorod

Christ with Two Saints
Book of Law. Second half of 13th century.
Novgorod

22. Saint Matthieu
Evangéliaire Simonov, ou Evangéliaire de Georges Lotysch. 1270. Novgorod

St Matthew the Evangelist
Simon Gospels (Gospels of George Lotysh). 1270.
Novgorod

des regards, du sens lui-même; le fond vermillon tant aimé à Novgorod; le modelé à l'aide d'une grille de fines lignes noires semblables à des hachures; la simplification géométrique de la forme, le caractère ornemental des lignes, le caractère conventionnel et figé de toute la surface peinte. Tous ces traits deviendront décisifs dans la peinture postmongole de Novgorod au XIIIe siècle.

A la deuxième moitié du XIIIe siècle appartiennent les miniatures de plusieurs manuscrits novgorodiens: l'image de deux saints évêques devant le Christ dans le Nomocanon d'Ouvarov («Ouvarovskaya Kormtchaya», ill. 21); celle des évangélistes de l'Evangéliaire Simonov, ou Evangéliaire de Saint Georges Lotysch (1270, ill. 22—23); celle des anges adorant la Croix dans le Prologue de Zacharie (1282, ill. 24); celle de Saint Jean Chrysostome et de Saint Basile le Grand dans le Missel Solovietski (ill. 25). Au même type appartiennent la miniature représentant Saint Jean Chrysostome dans le Missel d'Antoine le Romain (début du XIVe siècle, ill. 30) et la majorité des miniatures (toutes les scènes dans les marges et deux miniatures en page représentant l'une David et des musiciens, l'autre David composant les Psaumes) du Psautier Khloudovski (fin du XIIIe siècle, ill. 27—29).

En dehors de Novgorod, on trouve très peu de manuscrits de ce style, composés dans la deuxième moitié du XIIIe siècle. Il faut croire que dans les autres villes d'une Russie dévastée par les Tatares, il y en eut moins qu'à Novgorod. On ne peut citer que les nombreuses images dans la Chronique de Tver de Georges Amartol (fin du XIIIe—début du XIVe siècle, ill. 31—34) et l'image de Saint Ephrem de Syrie avec Saint Basile le Grand dans le manuscrit provenant de Galicie-Volhynie contenant les «Sermons de Saint Ephrem le Syriaque» (1288, ГПБ, Погод. 71 а). Or, si peu nombreux soient-ils, ces échantillons attestent que l'évolution générale du style dans la deuxième moitié du XIIIe siècle était la même pour l'ensemble de l'art russe. Rarement seulement,

23. Saint Luc
Evangéliaire Simonov, ou Evangéliaire de Georges Lotysch. 1270. Novgorod

St Luke the Evangelist
Simon Gospels (Gospels of George Lotysh). 1270. Novgorod

ΛΥ
Κ

dans les provinces du sud, ce processus s'exprimait sous une forme moins incisive qu'à Novgorod (telle la miniature dans les «Entretiens de Saint Grégoire de Nazianze», par exemple).

Dans toutes les miniatures de ce temps, on observe la prédominance du fond sur la forme. Avec cela, une parfaite clarté des procédés, une pétulance, un bariolage, une platitude d'estampe, comme on les aime dans le peuple. Ce mariage d'un sens sublime avec des moyens «abaissés», de l'abstraction avec la candeur, traverse toute la peinture russe du XIIIe siècle ainsi que les œuvres plus tardives, archaïsantes, qui suivirent ses principes. Cette façon de comprendre et d'incarner les images chrétiennes était propre à l'art chrétien oriental, mais jamais elle ne fut propre, ni à l'art grec, qui toujours conserva le sens de l'équilibre classique, ni, sauf au XIIIe siècle, à l'art russe, qui s'est toujours trouvé dans l'orbite du mode de pensée artistique byzantin. Dans l'art russe, la peinture du XIIIe siècle, isolée du système byzantin, est la seule à avoir créé des images à la fois grandioses et primitives, ressemblant aux images de l'Orient chrétien non pas par les procédés concrets d'exécution, mais par la façon elle-même de comprendre et de rendre l'idée chrétienne. Chaque couleur est franche, sans rapports avec les autres, sans nuances. Tantôt vive et sans mélange, comme dans l'Evangéliaire de 1270, tantôt terne, assourdie, non exempte de coulées, comme dans le Missel Solovietski, mais dans ce cas aussi, elle est conforme aux goûts nouveaux de l'époque: elle est suprêmement simple, dénuée de transitions et de profondeur, et convient parfaitement pour «colorier» les surfaces planes. L'intérêt pour la forme se perd, ainsi que l'art de rendre sa plasticité. Le caractère linéaire est partout accentué: dans le tracé des silhouettes, le hachuré des vêtements, le rôle décoratif du dessin. La tension intérieure n'est rendue que par l'expressivité du dessin. La peinture elle-même n'y prend aucune part; elle a même pour mission de diminuer cette tension. Ce principe est

24. Les Anges adorant la Sainte Face
Le Prologue de Zacharie, ou Prologue Lobkovski. 1282. Novgorod

Angels Adoring the Vernicle
Paterikon of Zachary (from the Lobkov Collection). 1282. Novgorod

poussé à l'extrême dans certaines miniatures, où toute la surface à peindre n'est pas recouverte de couleur et où les couleurs sont posées d'une façon chiche et fortuite, comme dans le Missel d'Antoine le Romain; parfois il s'étend aux visages, comme dans le Missel Solovietski. A la peinture pleine et vive fait place un léger «coloriage». La miniature devient plus indépendante par rapport à la fresque et à l'icône qu'elle ne l'était avant dans l'art russe. Sans pour autant s'en tenir à l'illustration pure: comme avant, elle suit les principes du grand art. Elle copie même souvent les modèles de celui-ci, transférant sur la page thèmes et procédés (témoin les visages des évangélistes dans l'Evangéliaire de 1270), si voisins des fresques de Néréditsa, ou la miniature du Prologue de Zacharie, qui par sa composition rappelle l'icône représentant deux anges adorant la Croix (revers de la «Sainte Face» du XIIe siècle exposée à la Galerie Trétiakov) et par son style reproduit une fresque. La vieille tradition de la filiation fresque-miniature est encore si forte qu'elle renaît dans les éléments, archaïques pour le XIIIe siècle, du style de ces miniatures. Toutefois, le style nouveau de la peinture russe du XIIIe siècle étant lui-même, dans son essence, graphique, il se rapproche naturellement de la miniature et répond à ses aptitudes.

Par les procédés utilisés, la miniature touche de près les icônes de son temps. Aussi bien dans les miniatures que dans les icônes d'alors, on voit s'affirmer pour la première fois dans l'histoire de la peinture russe les traits principaux de ce langage décoratif contrasté, parfaitement étranger au style de la peinture byzantine, qui est typique de l'art russe exclusivement. Celui-ci ne s'est pleinement épanoui que plus tard, pour définir la peinture russe, et surtout novgorodienne, du XVe siècle. Mais ses fondements sont déjà présents dans le style du XIIIe siècle, qui prit ses distances, à la fois par rapport aux habitudes de l'art monumental, et à la complexité du système byzantin. Certes au XIIIe siècle, ce style n'acquiert pas sa pureté et sa perfection

25. Saint Jean Chrysostome
Missel Solovetski. Deuxième moitié du XIIIe s. Novgorod

St John Chrysostom
Missal from the Solovetsky Monastery. Second half of 13th century. Novgorod

car il reflète toujours une influence de l'art de la fresque et surtout de l'ancienne interprétation du sens de l'image. On n'y décèle encore aucune trace de lyrisme, de candeur, ou d'une quelconque conformité avec l'échelle humaine, aucune interprétation nouvelle qui correspondrait aux procédés laconiques de l'écriture et qui, liée à eux, formera le fondement de la peinture nationale russe.

Les miniatures russes du XIVe siècle sont beaucoup plus variées et complexes. Le XIVe siècle est d'ailleurs beaucoup plus riche que le XIIIe en manuscrits à peintures. Ceux-ci proviennent de villes diverses, et ceux de Novgorod ne sont plus les plus nombreux: ils viennent au premier rang avec ceux de Moscou, à la fois par le nombre, la qualité et la complexité des rapports artistiques. Les miniatures du XIVe siècle ne se plient à aucun goût unique. Elles n'ont pas, comme c'était le cas au XIIIe siècle, une orientation stylistique et philosophique obligatoire. Elles ont mille visages. Car la vie artistique d'alors laisse transparaître plusieurs tendances et orientations variées.

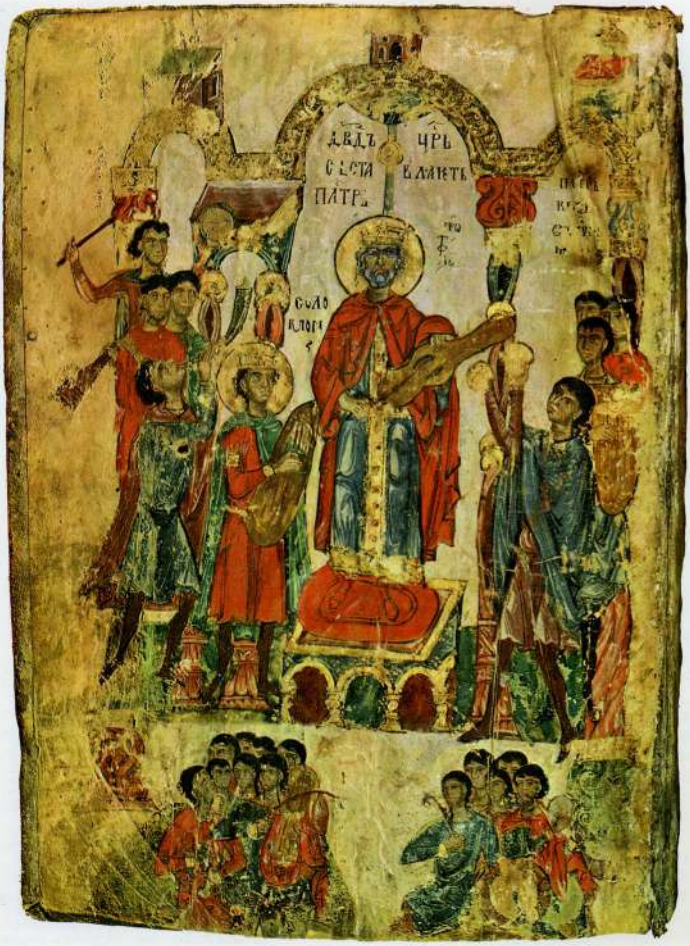
Et malgré tout, on distingue dans ce tableau complexe certains traits généraux, qui expriment l'essentiel du mouvement artistique de l'époque. On y observe l'absence d'une base solide et de conceptions inébranlables. La plupart attestent l'intérêt de leur auteur pour les nouveautés. L'attraction des arts étrangers, byzantin et slave du sud, se fait plus nette; l'usage de leurs principes et de leurs modèles concrets se fait plus intense. De plus, un intérêt évident se fait jour pour l'art occidental. Ainsi les miniatures de l'Evangile de Lavrachev, d'origine russe occidentale (Kraków, Muzeum Narodowe, Cz. 2097), datant du début du XIVe siècle, utilisent manifestement beaucoup d'éléments du style gothique. On prête une plus grande attention à l'élément purement pictural. On n'exige pas moins de compétence dans la technique que dans l'interprétation du modèle. La qualité de l'exécution fait de grands progrès, tandis que les procédés deviennent plus complexes et plus

26. L'Apparition du Christ aux Saintes Femmes
Miniature du début du XIVe s., cousue dans le manuscrit. Détail. Psautier Khloudovski. Fin du XIIIe s. Novgorod

The Appearance of Christ to the Holy Women
Early 14th century miniature stitched into manuscript. Detail. Khludov Psalter. Late 13th century. Novgorod

27. Le roi David avec les Musiciens
Psautier Khloudovski. Fin du XIIIe s. Novgorod

King David with Musicians
Khludov Psalter. Late 13th century. Novgorod



savants. La miniature russe, coupée au XIIIe siècle du monde byzantin, renoue des liens avec lui au XIVe siècle. Mieux encore, ses meilleures œuvres, créées dans la deuxième moitié du siècle, ne le cèdent que de peu par leur contenu et leur qualité aux œuvres grecques et à la fin du siècle, la miniature russe rivalise avec ces dernières en richesse et en diversité. La peinture russe, vers la fin du XIVe siècle, fait mieux que répéter et recréer les fondements de la Renaissance byzantine des Paléologues, elle parvient à créer sa propre école nationale, purement russe, qui doit, certes, beaucoup à l'art des Paléologues, mais qui le dépasse. La quête d'un modèle et d'un style propres, l'exigence d'une langue picturale élaborée n'excluant pas la diversité, tels sont les traits essentiels de l'art russe du XIVe siècle, qui sautent aux yeux quand on contemple les miniatures.

La majorité des manuscrits à peintures du XIVe siècle datent de la deuxième moitié du siècle. Il existe fort peu de miniatures datant de la première moitié. Celles-ci se caractérisent par une forte inclination vers la tradition et le désir, en même temps, de lui insuffler une vie nouvelle. Le renouvellement du style de la peinture s'est produit lentement, mais ostensiblement (à la différence de ce qui se passe au XIIIe siècle). Ce processus ressembla à celui par lequel le pays entier, encore sous le contrôle mongol, reprenait vie et indépendance. L'usage des anciennes traditions dans l'art russe des premières années du XIVe siècle s'explique sans doute par le fait que l'austère et rigide langue artistique du XIIIe siècle, née aux heures les plus sombres de l'asservissement tatare, nécessitait des changements dans le sens de la souplesse, et les nouvelles formules picturales requises n'étaient pas encore trouvées. Ces traditions sont diverses. Ce sont, tantôt les usages picturaux du XIIIe siècle (telles les petites illustrations qui parsèment le texte dans la Chronique de Georges Amartol ou la miniature dans le «Missel» d'Antoine le Romain), tantôt les modèles de l'art monumental du XIIe siècle

28. Le Sermon des Apôtres
Psautier Khloudovski. Fin du XIIIe s. Novgorod

Apostles Preaching
Khludov Psalter. Late 13th century. Novgorod

29. Le roi David écrit les Psaumes
Psautier Khloudovski. Fin du XIIIe s. Novgorod

King David Writing the Book of Psalms
Khludov Psalter. Late 13th century. Novgorod

ВЬНОУТ НОСЪ ѠЦ АЛЬИСТ АЛЬДХ АЛЪ
ИНЫНѢИПРИСНОИВЪВѢКЫВѢК
ДВДЪЦРЬ
ПИШЕТЬ
ПЛТРЬ
ѠБЗѢПО
ЧИНАѠ
АЛЪ

(Evangéliaire Siisky), tantôt les modèles plus anciens, remontant à la période kiévienne (telle la miniature finale dans la Chronique de Georges Amartol, et surtout les deux miniatures dans l'Evangile Fédorovski). Les artistes montrent parfois qu'ils connaissaient les principes du style des Comnènes byzantin (Evangile Fédorovski). Avec cela, on décèle dans presque toutes ces miniatures les symptômes d'une conception nouvelle de l'image et de l'écriture, symptômes qui sont ou particuliers, ou épars, ou au contraire actifs et constitutifs de toute une expérimentation hardie. Ainsi en est-il des miniatures de l'Evangile Fédorovski, réalisé dans les années 20 du XIVe siècle à Iaroslavl ou à Moscou, probablement sur la demande de Prokhor, évêque de Rostov, à la mémoire du prince de Iaroslavl Fédor Tchornyi (mort en 1299). Le manuscrit est illustré de deux miniatures de l'époque (ill. 35—36). La première représente Fédor Stratilat, grand patron du prince Fédor Tchornyi; sur son bouclier on voit représenté un léopard: le léopard était l'attribut du prince de la lignée de Vladimir-Souzdal. La seconde représente Saint Jean l'Evangéliste et son disciple Prokhoros, patron du donateur. Les deux nous étonnent par leur pompe et leur solennité, qualités qu'avait complètement perdues l'art du XIIIe siècle. On croirait voir ressusciter les goûts de la cour de Kiev et le style des manuscrits du XIe siècle. Ce regain d'intérêt, au début du XIVe siècle, dans la Russie du Nord-Est, pour les modèles des somptueux manuscrits byzantins, est apparemment légitime. Leur influence est déjà évidente dans la décoration des manuscrits prémongols de Rostov des premières années du XIIIe siècle. Or, l'auteur des miniatures de l'Evangile Fédorovski était originaire de cette même région et il connaissait assurément les anciens manuscrits à peintures, ceux de Rostov en tous cas. Il s'inspire donc de ce style d'apparat, rempli d'une majesté toute royale, chargé de nombreuses décorations et de fantastiques alliages de couleurs, bref, un style essentiellement décoratif. Avec cela, l'écriture est ici

30. Saint Jean Chrysostome
Missel (dit «Missel d'Antoine le Romain») Début du XIVe s. Novgorod

St John Chrysostom
Missal (the so-called Missal of St Anthony of Rome). Early 14th century. Novgorod

(notamment dans les vêtements et les divers accessoires) quelque peu désincarnée, immatérielle: elle fait penser au spiritualisme subtil de l'art des Comnènes. L'artiste prive les formes de chair, la matière de matérialité, les lignes de rôle structural, les couleurs de naturel. Son écriture n'atteste pas la moindre intention de modelé, de volume, de pesanteur, de tangibilité et d'illusion. Les silhouettes sont absolument plates. Leurs contours sont soulignés en or. Les vêtements (surtout dans la miniature représentant Théodore Stratilate) n'ont aucuns drapés; ils sont peints avec des couleurs étincelantes comme des joyaux et ils sont comme étendus sur la surface parfaitement plane de la page. Une large grille d'or les recouvre, qui rappelle, par son caractère franchement décoratif et ses dimensions peu adaptées à une miniature, l'«assist» de la célèbre «Vierge Orante» de Iaroslavl. De somptueux motifs viennent parachever cette impression d'imposante majesté. L'image de Théodore Stratilate, qui est entièrement couverte d'ornements divers, et ne se soumet à aucun arrondi, aucune plasticité, est typique à cet égard. L'artiste choisit des couleurs rarement utilisées, des couleurs intenses, brillantes et qui contrarient les associations chromatiques coutumières. Dans la miniature représentant Saint Jean, les tons de base sont: un rouge cerise froid, un bleu tirant sur le vert (couleur eau de mer) — clair et plein, mais artificiel et plus proche de l'émail que de toute autre chose. Rehaussées d'or et alliées au fond bleu sombre, ces couleurs créent une impression de richesse presque cérémonieuse. Mais l'alliance du principe décoratif avec une certaine irréalité est plus sensible encore dans la miniature représentant Fédor Stratilate. Il n'y a là ni fond ni «sol» sur lequel sont posées les figures. Le blanc de la page tient lieu de fond, une simple raie tient lieu de sol et un motif byzantin représentant des candélabres surmontés de paons, tient lieu de cadre et de décor architectural. Sur cette page purement décorative, dénuée de tout caractère spatial, se dessine une silhouette allongée qui

31. Le Christ entre le prince Michel de Tver et sa mère Oxinia
La Chronique de Georges Amartol.
Fin du XIIIe — début du XIVe s. Tver

Christ with Prince Mikhail of Tver and his Mother Oxinya
Chronicles of Georgius Hamartolos.
Late 13th — early 14th century. Tver

32. La mort de Rébecca
Chronique de Georges Amartol.
Fin du XIIIe — début du XIVe s. Tver

The Death of Rebecca
Chronicles of Georgius Hamartolos.
Late 13th — early 14th century. Tver

33. Josué succède à Moïse
Chronique de Georges Amartol.
Fin du XIIIe — début du XIVe s. Tver

Joshua Ordained to Succeed Moses
Chronicles of Georgius Hamartolos.
Late 13th — early 14th century. Tver

semble se tenir sur la pointe des pieds dans un équilibre mal assuré et privé de tout point d'appui. Le côté irrationnel de ce style remonte à l'idéalité et la spiritualité de la peinture comnénienne, tandis que la richesse du décor est héritée de l'art somptueux de la cour de Kiev.

Le caractère abstrait du style de notre artiste, qui remonte à des traditions déjà périmées, s'allie bizarrement à un principe pictural tout autre qui apparaît comme un effort personnel pour envisager les innovations stylistiques de l'époque. L'artiste peint les visages dans une manière libre, affranchie de toute retenue. Peut-être connaissait-il, outre les vieux modèles, les originaux de la période des Paléologues. C'est le visage de Fédor qu'il peint le plus hardiment: il utilise là des procédés extrêmement originaux, quoique imparfaits et fortuits. Sur la première couche brun sombre, que ne rehausse qu'une légère touche de rouge, il jette un grand nombre d'ombres épaisses, vert foncé, qui ne répondent à aucune règle d'éclairage et surgissent par pure fantaisie. Ces touches vertes semblent s'être égarées sur le visage et se répandre en taches accidentelles. Et par-dessus cette masse brun vert des ombres, le peintre pose de petits traits blancs de céruse, aussi inattendus que les taches vertes et qui se font beaucoup remarquer. Pareil modelé du visage, puissant, bien que chaotique, crée une impression de clair-obscur, avec des éclairs de lumière et des trous sombres. L'agilité, la spontanéité, la facture à découvert de cette peinture qui ne se rattache à aucun système, corrigent son

34. Le roi d'Assyrie et Manassée, le départ de Manassée pour Jérusalem (à gauche); Manassée en prison avec le gardien lui offrant le repas (à droite)
Chronique de Georges Amartol.
Fin du XIIIe — début du XIVe s. Tver

The Assyrian King and Manasseh, Manasseh Going to Jerusalem (to the left); Manasseh in a Dungeon and a Jailor Bringing Him Food (to the right)
Chronicles of Georgius Hamartolos.
Late 13th — early 14th century. Tver

schématisme, font ressortir sa plastique, son volume. Cette écriture n'atteste aucun intérêt pour la graphie abstraite ou la monumentalité hiératique des formes, qualités que la peinture russe avait toujours affectionnées jusqu'alors. En revanche nous trouvons ici de la douceur, de la vivacité, du naturel. C'est ce qui frappe dans les traits du visage de Fédor, fins et individualisés, et dans son expression, beaucoup plus humaine, dans tout son aspect, plus intime, et tout à fait différent des images sévères et percutantes que nous offrait le XIIIe siècle.

La manière du peintre, dans cette miniature, n'appartient pas encore à un style élaboré et durable. Elle est encore tributaire de l'ancienne méthode. Elle est encore fondée sur le principe des contrastes et non de la fusion des éléments, la division des masses et l'abrupt des tons et non l'unité de la surface picturale, l'éclat des couleurs et non leur atténuation en demi-teintes. Et pourtant on voit bien que la structure picturale se fonde ici sur des conceptions de l'art différentes de celles du XIIIe siècle, et que l'immobilité de l'ancien système est ébranlé. Ce n'est pour l'instant qu'un coup d'essai de l'auteur, une expérience à lui, une sorte d'exploration. C'est dans la même manière exactement qu'il peint les deux faces du Sauveur dans la deuxième miniature représentant Saint Jean. Les visages de Saint Jean et de Prokhoros sont peints avec une plus grande austérité. On dirait qu'ils ont été composés dans un autre esprit pictural, purement byzantin, avec cette plasticité, cette matérialité, ce modelé précis et organisé de la couleur, cette peinture en nombreuses couches successives (procédé jusqu'alors étranger à la miniature russe), qui lui sont propres. Il a fallu attendre le XIVe siècle pour que cette méthode qui consiste à apposer progressivement plusieurs couches de couleurs, soit adopté par les maîtres miniaturistes russes. Il y a beaucoup moins, dans ces miniatures, de coups de pinceau et de traits de lumière voyants, que dans le visage de Théodore Stratilate, car ils sont plus

35. Théodore Stratilate
Evangile Fédorovski. Vers 1320. Moscou ou Iaroslavl

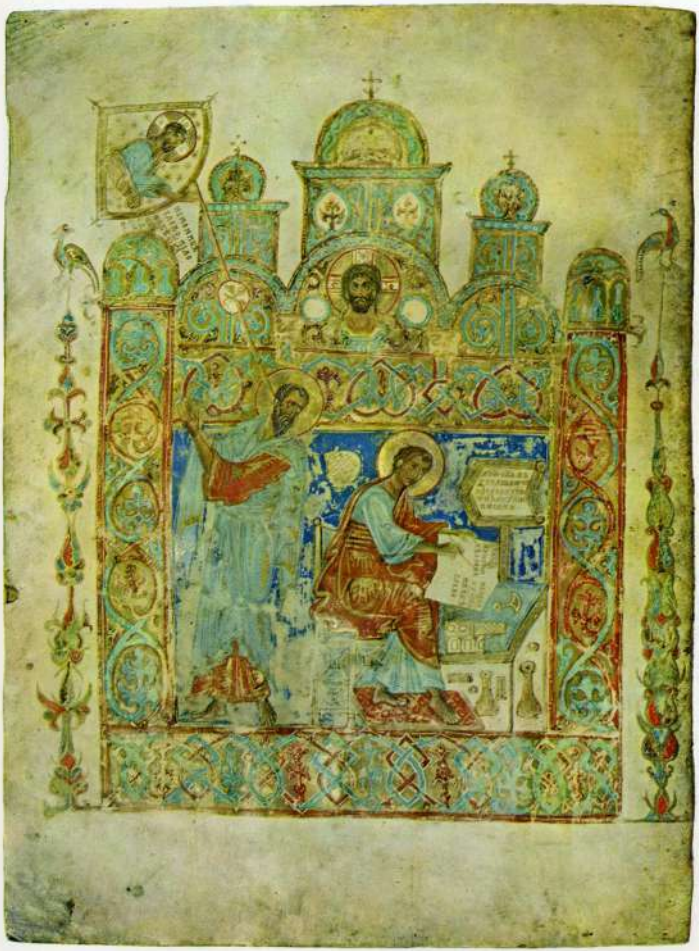
St Theodore Stratilates
Theodore Gospels. 1320s. Moscow or Yaroslavl

importants, ils ont plus de poids et ils sont placés exactement là où il faut. La plastique est conçue dans son essence même. Elle est rendue, non point à l'aide d'une source de lumière externe et du miroitement à la surface des traits de lumière et d'ombre qu'elle engendre, mais grâce au fondu des couleurs qui crée l'exact arrondi de la forme. Il est difficile de dire si ces deux façons de peindre les visages correspondent à deux principes différents issus de modèles différents, ou bien s'ils sont dus à une réussite plus ou moins grande de l'auteur. C'est la mobilité de la structure générale, sa nature purement plastique, qui fait l'essentiel de la manière du peintre, et cette qualité est révélatrice des tendances nouvelles qui se font jour dans la peinture russe du XIVe siècle, tendances d'ailleurs fort analogues à celles qui caractérisaient l'art des Paléologues.

Cette fusion de conceptions anciennes et de solutions neuves se retrouve dans la miniature qui représente «La Mission des Apôtres» (ill. 37), dans l'Evangéliaire Siisky (1339). Composé à Moscou sous le règne d'Ivan Kalita par les diacres Mélentii et Procope et un maître-copiste dénommé Iohann, cet Evangéliaire fut commandé par un moine, Ananius, pour appartenir aux archives du monastère de la Vierge sur la Dvina. La miniature représente les douze apôtres attroupés, debout devant le Christ qui sort du temple. Tout ici paraît massif et imposant. Maintes particularités du style, et le sens même donné aux personnages, se rattachent à l'ancienne tradition. Les apôtres sont du même type que dans la peinture novgorodienne des XIIe—XIIIe siècles. Ils sont dénués de la moindre marque d'individualité. Ils présentent une parfaite similitude entre eux, à la fois intérieure et extérieure. Tous ont le même tempérament puissant, tous incarnent, sous plusieurs visages, une seule et unique pensée. Pareille répétition est généralement un trait propre aux arts archaïques. Les procédés eux-mêmes, peu nombreux, peu complexes, et cependant très efficaces, par lesquels le peintre obtient

36. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangile Fédorovski. Vers 1320. Moscou ou Iaroslavl

St John the Evangelist and Prochorus
Theodore Gospels. 1320s. Moscow or Yaroslavl



l'expressivité des personnages, sont puisés à la source de l'art russe ancien, du XIIIe siècle particulièrement. Comme autrefois, l'expression du visage est rendue, non point par la peinture, mais par le dessin, par les lignes, grâce à un tracé précis des traits de la figure. Cette peinture a beaucoup de commun avec la sculpture romane: l'immobilité, la lourdeur et la force. L'élément pictural est, comme au XIIIe siècle, réduit à un «coloriage» sommaire, presque accidentel. La couleur est posée en une couche mince et à demi transparente, comme l'aquarelle. L'écriture est simplifiée à tel point que l'artiste, en guise de «lumière», substitue aux traits à la céruse des places de parchemin nu. La composition est abstraite: on n'y voit ni «sol» ni même aucune ligne horizontale. Les lourdes silhouettes sont comme suspendues dans une sphère abstraite, en dehors de l'espace. La scène toute entière produit une impression d'engourdissement et de renoncement aux choses de la terre. L'affirmation sans réplique du message intérieur, le hiératisme des attitudes, l'archaïsme des personnages, le traitement particulier des visages (contours appuyés, coloriage pauvre et léger), ces caractères sont ceux de la miniature du XIIIe siècle, que l'auteur de l'Evangéliaire Siisky a repris, au XIVe siècle. Et pourtant, ce ne sont pas eux qui définissent le style de la miniature. Celui-ci comporte des procédés totalement différents, plus libres, et qui, eux, sont propres au XIVe siècle. Son coloris est clair, doux et joyeux, avec abondance de bleu ciel, jaune d'or et vert émeraude. Les vêtements sont peints largement, vigoureusement, presque comme sur une fresque, bien que plus librement et avec plus de naturel. Les plis, larges et mous, sont rendus par le jeu des couleurs du tissu lui-même, et non à l'aide des traits aigus de lumière blancs, comme autrefois. En peignant les vêtements, le peintre atteint par endroits une extrême subtilité et une véritable transparence, quasiment inconnues jusqu'alors de l'art russe qui toujours, surtout au XIIIe siècle, choisissait les tons francs. Ainsi les vêtements de l'apôtre

37. La mission des apôtres
Evangéliaire Siisky. 1339. Moscou

Christ Sending His Apostles Out to Preach
Gospels from St Anthony Monastery on the Siyc River. 1339. Moscow

шеѥговедоша и пре
даша и по метьско
мупнаату и гѣ
моноу

Pierre, dont la tunique bleu clair apparaît en transparence par-dessous le fin manteau brun clair. L'abondance des demi-teintes, des combinaisons de couleurs, des mélanges de bleu clair, de gris et d'or, les divers reflets et le glacis à la céruse rendent la surface picturale brillante et profonde. L'artiste fait ici preuve d'un grand sens de la couleur et de la matière; il sait comment repose et comment miroite un tissu, et dans sa manière, il y a une liberté et une maîtrise qui tiennent de la virtuosité. Jusque dans le traitement archaïque des visages, il y a de la légèreté et de la vie. Les taches de couleurs n'y sont plus immobiles, ni définitivement fixées, comme avant. Elles voisinent d'une façon plus fortuite et se rejoignent d'une manière plus libre que dans la miniature du XIIIe siècle. La manière dont elles sont posées se plie aux lois de la plastique. La couleur (liquide, certes) est posée en coups de pinceau souples, qui suivent l'arrondi du volume. Pour peindre les visages, l'artiste écarte les couleurs trop définies et choisit les demi-tons, qui rendent la surface picturale plus mélodieuse, moins contrastée. Bref, tout en conservant intact le modèle lui-même, cette miniature présente tant de naturel, d'aménité, de goût de l'harmonie, qu'on peut dire qu'en elle, dans sa structure émotionnelle et picturale, dominent les traits nouveaux, propres à l'art des Paléologues.

Une autre miniature, conservée au Musée Russe de Léningrad, ressemble extraordinairement à celle de l'Evangéliaire Siisky. C'est une grande feuille de parchemin sur laquelle est représentée l'Adoration des Mages (ill. 38). Elle est en mauvais état de conservation. Dans la partie droite (où sont représentées la Vierge et les coulisses architecturales), la couche de peinture s'est presque entièrement détachée, mettant à découvert le dessin initial et le coloriage préalable. De ce fait, le style de cette miniature paraît au premier abord assez sec et linéaire, dénué d'épaisseur picturale, donc plus récent, plus parent du XVe siècle. Mais c'est une impression fausse qui provient du mauvais état de

38. L'adoration des Mages
Miniature détachée (de l'Evangéliaire Siisky). 1339. Moscou

The Adoration of the Magi
Full-page miniature from the Gospels from St Anthony Monastery of the Siya River. 1339. Moscow

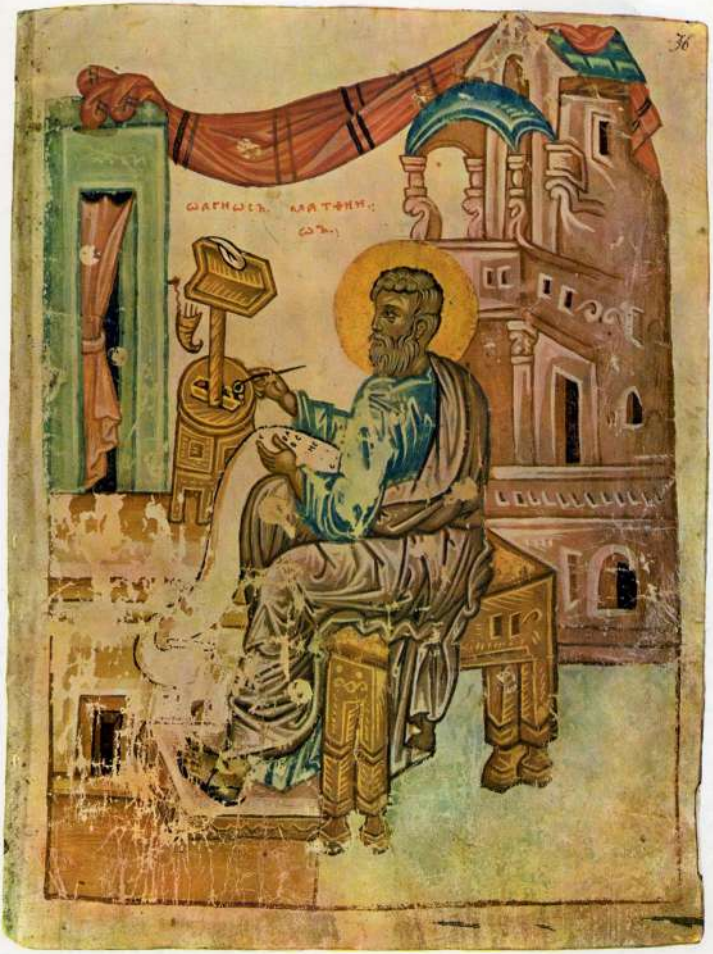
N 22
5048

la couche picturale. Les figures des rois mages, qui, elles, se sont parfaitement conservées, présentent au contraire une ressemblance frappante avec les figures des apôtres de l'Evangéliaire Siisky. Elles se ressemblent par l'aspect extérieur, mais aussi par les particularités du style de la peinture — qui soulève, quand on l'analyse exactement, le même genre de problèmes — et par le choix non traditionnel des couleurs, et par aussi la façon très personnelle de traiter la surface colorée: transparence des couleurs, reflets, glacis, corrélation des taches de couleurs, densité de la facture elle-même, etc. Il est très vraisemblable que ces deux miniatures sont l'œuvre d'un seul et même maître. Cela revient à dater très tôt la miniature représentant l'Adoration des Mages, mais justement, les formes de l'architecture du fond — lourdes et compliquées — n'infirment pas cette datation. Ces formes de coulisses architecturales, qui remontent finalement à celles du temps des Paléologues, étaient connues en Russie où on les trouve dans plusieurs œuvres du XIVe siècle, à commencer justement par les années 30—50: les Portes royales de la collection N. P. Likhatchev (Musée Russe), l'Evangéliaire Khloudovski № 30, etc. Par sa lourdeur, son «constructivisme» et son «utilitarisme» de pure convention, elle diffère totalement des coulisses architecturales, légères et purement décoratives, de la peinture russe du XVe siècle. Plus encore, on peut affirmer que l'Adoration des Mages est non seulement contemporaine de la Mission des Apôtres et exécutée par le même artiste, mais encore qu'elle provient de l'Evangéliaire Siisky lui-même: les dimensions des deux feuilles correspondent presque exactement, les parchemins sont identiques, le choix des sujets est, dans l'un et l'autre cas, également étrange et peu typique des manuscrits russes.

Les miniatures russes des 40 premières années du XIVe siècle sont d'une nature picturale complexe, qui prouve combien divers étaient les courants qui traversaient la vie artistique d'alors. Les traits de renouveau,

39. Saint Matthieu
Evangéliaire. Vers le milieu du XIVe s. Novgorod

St Matthew the Evangelist
Gospels. Mid-14th century. Novgorod


36
ωαγηωсъ. ωлатѳин:
ωъ.

qui voisinent avec les vestiges de l'ancienne manière, sont nés ailleurs que dans l'art de la miniature. Car bien entendu, ces miniatures ne furent pas les seules parmi les manifestations artistiques du temps, à refléter l'essence nouvelle de l'art du XIVe siècle. Il est certain que le goût naissant pour un modèle et une écriture neuve a dû se manifester dans toutes les branches de l'art — témoin les fresques du monastère Sniétogorsk (1313) et les Portes Vassiliévski (1336). Mais le temps a conservé peu de ces œuvres. Et les miniatures comblent en partie cette lacune.

Toutes les œuvres du XIVe siècle envisagées ici se rattachent à Moscou ou, plus largement, à la Russie du Nord-Est (L'Evangile Fédorovski provient peut-être de Iaroslavl). Mais on observe une évolution du style très analogue dans les miniatures de Novgorod. Ainsi dans le Psautier Khloudovski [№ 3], d'origine novgorodienne, on trouve à côté des miniatures en page et des images dans les marges exécutées dans une manière lourde et archaïque, qui se rattache au XIIIe siècle, une miniature insérée dans le manuscrit (la miniature de la page de garde), et occupant toute la page, qui représente l'Apparition du Christ aux Saintes Femmes (ill. 26) et qui remonte vraisemblablement au début du XIVe siècle: ses proportions sont bien balancées, son mouvement est vif. Son style reflète une parenté indéniable avec l'art des Paléologues.

Dans le deuxième tiers du XIVe siècle, les tendances qui s'étaient fait jour au début du siècle s'affirment plus nettement: multiplicité de courants encore mal définis, absence de style unique, tendance au renouveau et attachement aux traditions, contacts évidents avec l'art byzantin. La reprise des relations avec l'art byzantin qu'on devinait déjà au début du XIVe siècle dans la structure picturale des œuvres, reçoit dans les années 40 de ce siècle, une confirmation écrite: la Chronique de la Trinité raconte que trois équipes de fresquistes ont travaillé pendant 40 ans à Moscou, l'une étant composée de maîtres grecs, l'autre d'artistes russes, la troisième de

40. Saint Luc
Evangéliaire. Vers le milieu du XIVe s. Novgorod

St Luke the Evangelist
Gospels. Mid-14th century. Novgorod

ΑΓΙΟΣ
ΛΥΚΑ

Russes ayant fait leur apprentissage chez les Grecs. Les fresques exécutées par eux ne se sont pas conservées, mais si l'on en juge par les quelques icônes de la même période qui nous sont parvenues, le niveau professionnel des maîtres russes et leur intérêt pour les modèles grecs étaient très élevés. A Novgorod aussi, des maîtres grecs ont travaillé: en 1338 «le Grec Isaïe avec d'autres» exécute une commande de l'archevêque Vassili. Les miniatures maintenant ne sont plus les seules interprètes du mouvement artistique général.

Nous ne connaissons de cette période que quatre manuscrits illustrés, datant du milieu du XIVe siècle environ. Mais, pas un ne provient de Moscou, où pourtant la vie artistique était à l'époque plus animée et plus constructive que partout ailleurs, et où venaient travailler des maîtres «de provenance grecque», c'est-à-dire des peintres constantinopolitains, grands connaisseurs de l'art des Paléologues.

Trois de ces manuscrits proviennent de Novgorod: l'Evangéliaire de la collection Khloudov (№ 30), l'Evangéliaire de la collection Roumiantsev (№ 113) et le Recueil de Sylvestre (ЦГАДА, Типогр. 53). Le quatrième provient d'une province russe occidentale, c'est l'Evangéliaire d'Orcha (ЦБАН УССР, ДА. П. 555). A l'exception du Recueil de Sylvestre, ils se ressemblent entre eux, même si les miniatures des deux Evangéliaires d'Orcha et de Roumiantsev sont plus sommaires que les autres. Les plus belles sont les miniatures de l'Evangéliaire de Khloudov № 30 représentant les évangélistes (ill. 39—41).

A la différence des miniatures du premier tiers du XIVe siècle, où les traditions anciennes de la période prémongole ou du XIIIe siècle étaient encore très fortes, celles du milieu du XIVe siècle sont déjà pleinement déterminées par le style nouveau. Les miniatures de l'Evangéliaire de Khloudov n'ont presque plus rien de commun ni dans leur aspect, ni dans leur message intérieur, avec les œuvres antérieures. Elles sont actives, impétueuses,

41. Saint Marc
Evangéliaire. Vers le milieu du XIVe s. Novgorod

St Mark the Evangelist
Gospels. Mid-14th century. Novgorod

ΜΑΡΚΟΣ
ΟΛΓΗ
ΩΣΒ

concrètes. A l'impassibilité fait place l'expression, à l'impersonnalité une réalité concrète, à la recherche d'un décor désincarné celle d'une plastique et d'un volume réels. L'artiste semble vouloir restituer leur matérialité aux formes, et en même temps les investir de spiritualité. Dans sa manière, il garde une parfaite véridicité visuelle de l'image, tout en poussant tous les procédés à l'extrême. Il surcharge la feuille, alourdit la composition et vous persuade à tout prix de la matérialité des choses. Sa manière n'est pas exempte d'une certaine exagération naïve: il peint les figures trop importantes, les vêtements excessivement opulents et mouvementés, les plis du tissu très lourds et les drapés exagérément nombreux et agités. Chaque figure, chaque objet, est placé en sorte que sa plastique, ou tel raccourci, soient bien soulignés. Les coulisses architecturales sont d'une complexité et d'une richesse inhabituelles pour une miniature: c'est un véritable amas fantastique. Les édifices sont surchargés de fenêtres, de colonnes, de portes. Partout l'on sent la puissance plastique des formes ainsi que la vision, très concrète, de l'artiste. Les constructions ont ici un rapport certain, bien qu'indirect, avec des édifices réels. Et s'ils ne sont pas «viables», ce n'est nullement par abus d'abstraction et manque de matérialité, au contraire, c'est par excès de matière, excès de masses et défaut de corrélation entre elles. Les visages et les mains sont peints de la même façon: l'artiste a voulu rendre leur structure plastique, pour ne pas dire sculpturale, et le plus souvent (même si parfois l'ancienne manière, plate, réapparaît), il y réussit parfaitement. Sur la première couche de la carnation verdâtre, sont posées des couches plus claires, rouges et roses, qui modèlent la forme. Tout en restant très vives et incisives, elles ont une forme souple et présentent une remarquable progression dans les transitions.

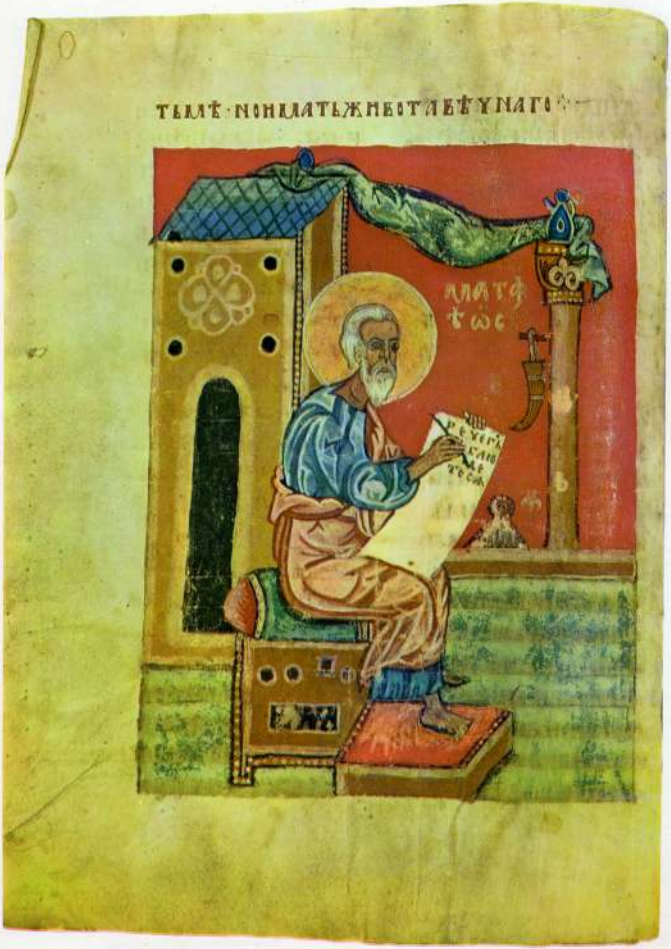
A toute cette structure concrète, l'artiste veut, d'autre part, donner exubérance et émotivité, ce qui fait totalement différer sa manière du style figé et abstrait du XIIIe siècle. Les

42. Saints Cosme et Damien
Prologue de Pogodine. Deuxième moitié du XIVe s. Novgorod

SS Cosmas and Damian
Pogodin Paterikon. Second half of 14th century. Novgorod

43. Saint Matthieu
Evangéliaire. Vers le milieu (deuxième moitié?) du XIVe s. Novgorod

St Matthew the Evangelist
Gospels. Mid- or late 14th century. Novgorod


ΠΛΑΤΩ
ΝΟΣ

silhouettes des évangélistes sont mobiles; leurs poses sont parfois originales (Saint Matthieu est représenté de profil); les traits de lumière ont une ampleur qui fait penser aux fresques, les traits à la céruse, sur les visages, sont brusques et instantanés, comme des flashes. A la source de cette écriture, il y a le désir de donner aux événements passés un sens concret et personnel, et à la structure picturale une réalité sensible. Ce style lourd, pesant, pathétique, correspond à un stade précis de l'évolution de la peinture byzantine et slave du sud, quand, vers la fin du XIIIe siècle, les principes de la Renaissance classique des Paléologues n'étaient pas encore formulés. Pareille ressemblance s'explique-t-elle par le fait que l'artiste de Novgorod s'est servi de modèles grecs? La filiation entre ces miniatures et tels prototypes concrets serait confirmée par leur extraordinaire parenté avec les Portes royales de la collection Likhatchev, lesquelles furent sûrement exécutées à l'aide des mêmes modèles. Mais il n'est pas exclu que la ressemblance de style des miniatures novgorodiennes du milieu du XIVe siècle avec la peinture byzantine du XIIIe siècle puisse s'expliquer par la simple similitude de circonstances, et la légitimité de cette étape dans l'histoire de l'art byzantin d'une part et l'histoire de l'art russe d'autre part.

Les miniatures de la deuxième moitié et plus encore du dernier tiers du XIVe siècle, comme toute la peinture de cette période, se distinguent par une complexité et une diversité qu'on n'avait encore jamais vues dans l'art russe antérieur. Pour la première fois en Russie, la miniature prend une signification aussi importante que les autres branches de l'art. Le nombre de manuscrits enluminés croît. Ils sont maintenant d'une qualité presque égale à celle des fresques et des icônes, sinon supérieure. Car l'on confie le soin d'illustrer les manuscrits aux meilleurs artistes. Bien sûr, il existe encore, à côté d'œuvres d'une grande perfection, des manuscrits ordinaires, dont les miniatures sont grossièrement

44. Le roi David
Psautier (dit «Psautier d'Ivan le Terrible»). Dernier tiers du XIVe s. Novgorod

King David
Psalter (the so-called Psalter of Ivan the Terrible). Late 14th century. Novgorod

peintes, mais ce ne sont pas elles qui définissent le niveau réel de l'art de la miniature d'alors.

Les miniatures de ce temps, qui sont parvenues jusqu'à nous, constituent un tableau bariolé. A côté des manuscrits de Novgorod et de Moscou, il en existe qui proviennent des centres provinciaux les plus divers: Smolensk, Riazan, Vladimir, Souzdal, Pskov, Galitch, Iaroslavl, pour ne citer que ceux-là. Les miniatures qu'ils contiennent sont d'une étonnante diversité stylistique. Elles n'ont pas cette unité du message intérieur, ni cette communauté de style, qui étaient si évidentes avant le XIVe siècle. Elles reflètent les mille recherches de style auxquelles s'adonnait-on, avant qu'aucun choix, aucune «centralisation» n'aient marqué l'art russe d'une empreinte de «standard».

Les miniatures de cette période se répartissent en plusieurs groupes stylistiques correspondant aux différents mouvements de l'époque elle-même. Le respect des vieilles traditions russes s'allie à un grand intérêt pour les nouveautés venues des arts étrangers au monde orthodoxe, et ce second élément domine nettement. Les miniaturistes utilisent des procédés qui rappellent la manière personnelle de Théophane le Grec; ils copient les modèles de Byzance, du Mont Athos, serbes et moldaves. Ils créent un style particulier, qui sera synthétisé par André Roublev et qui, devenu style national, sera celui des miniatures, des icônes et des fresques du XVe siècle. Par ses racines il touche aux traditions de Vladimir et de Souzdal, mais il fait également écho à d'autres courants, ceux qui existaient en Russie et notamment à Moscou dans la deuxième moitié du XIVe siècle.

Comme le montrent les miniatures, tous ces divers courants existaient simultanément et parallèlement dans des villes différentes, particulièrement à Moscou, à Novgorod, à Pskov. Seuls un petit nombre d'entre eux n'existent que dans la peinture moscovite. Et tous ont quelque chose en commun: l'esprit de quête, les larges contacts avec le monde extérieur et

45. Le prophète Asaphe
Psautier (dit «Psautier d'Ivan le Terrible»). Dernier tiers du XIVe s. Novgorod

The Prophet Josaph
Psalter (the so-called Psalter of Ivan the Terrible). Late 14th century. Novgorod

169

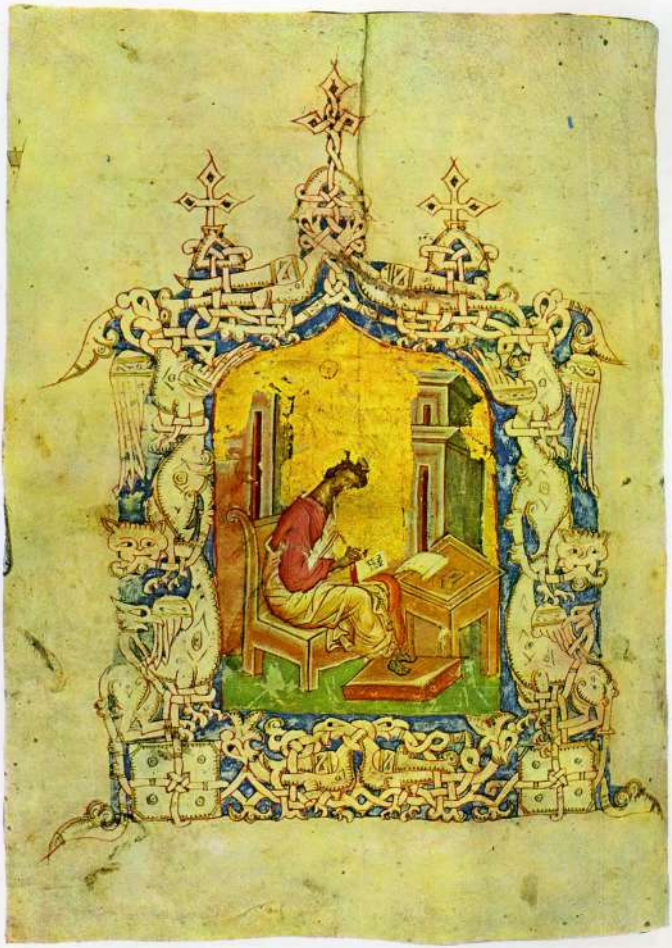
surtout, le lien avec la culture des Paléologues et les mouvements philosophiques et religieux qui définirent celle-ci dans la deuxième moitié du XIVe siècle.

La tendance la plus forte que l'on observe dans les miniatures russes de ce temps et qui est représentée par le plus grand nombre d'œuvres est liée au nom et à l'entourage de Théophane le Grec. Presque toutes ont été créées à Novgorod ou à Moscou. Les manuscrits de Novgorod sont: le Psautier d'Ivan le Terrible, le Prologue de Pogodine, le Prologue du Typographe (ЦГАДА, Типогр. 162), la «Tolkovaïa Paléïa» (Morceaux choisis et commentés de l'Ancien Testament) (ГПБ, Спб. Дух. Ак. А I 119). Ceux de Moscou sont: l'Evangile de la collection Rogojski № 136 (fin du XIVe—début du XVe siècle), l'Evangéliaire du Monastère Tchoudov № 2, l'Echelle du Paradis de Saint Jean Climaque (premier tiers du XVe siècle) de la collection V. A. Desnitski. Parmi eux il y a des échantillons de style d'une haute qualité, comme les miniatures du Psautier d'Ivan le Terrible ou de l'Evangile Rogojski, par exemple; il y a aussi des œuvres tout à fait primitives, comme la «Tolkovaïa Paléïa». La plupart sont exécutées dans un style expressif, hâtif, négligé, libre de toute minutie mais plein de fraîcheur et de mouvement. Leur style est proche de celui des fresques: brusque, et peu soucieux du détail. On dirait qu'elles ont été peintes à la hâte et subitement, dans un instant d'illumination; elles sont traversées d'une lumière aveuglante et transperçante, celle des fresques novgorodiennes de Théophane le Grec. Presque toutes sont écrites largement et vigoureusement; elles n'ont ni le poli des icônes, ni la préciosité des miniatures; elles sont peintes en couches larges et à grands coups de céruse.

Ce sont les miniatures des manuscrits de Novgorod qui sont les plus proches du style des fresques du dernier tiers du XIVe siècle. Leurs auteurs s'inspirent non point tant de la manière de Théophane lui-même, que du style des fresques novgorodiennes du temps, comme

46. Saint Luc
Evangile. Fin du XIVe — début du XVe s. Moscou

St Luke the Evangelist
Gospels. Late 14th—early 15th century. Moscow



celles de l'église Volotovo ou de Théodore Stratilate, inspirées elles-mêmes, bien sûr, de Théophane. Les plus belles sont les miniatures du Psautier d'Ivan le Terrible (dernier tiers du XIVe siècle) (ill. 44—45). Leur grande ressemblance avec les fresques de Volotovo a été maintes fois signalée. Sur l'une d'entre elles on reconnaît le Roi David, sur l'autre le Prophète Asaphe, un rouleau à la main. L'un est représenté en pieds; l'autre en buste. Les deux semblent être dans un temple, dont l'intérieur est rendu d'une manière conventionnelle. Les temples n'ont pas ici pour mission de faire illusion et de tenir lieu d'architecture; ils constituent un plan décoratif qui représente l'édifice en coupe et qu'émaille le fameux motif «tératologique» novgorodien. Le célèbre motif «animalier» du Moyen-Age, avec ses monstres entrelacés, ses figures grotesques et ses torsades noduleuses, se distingue ici par une calligraphie raffinée et une puissance décorative étonnante. Clair, de la couleur du parchemin, marqué de très légers contours vermillon et de délicats reflets jaunes, il se détache sur le fond bleu sombre comme un relief en pierre blanche sur la surface polie de la muraille d'une église. C'est à la fois la représentaiton symbolique d'un temple, avec ses coupoles et ses croix, et l'illustration idéale (par ses capacités décoratives) d'une feuille de parchemin.

Les personnages eux-mêmes de David et d'Asaphe sont peints d'une main sûre, légère et précise, qui ne peut être que celle d'un grand virtuose. La sobriété des moyens picturaux et la sûreté de leur choix dénoncent la main d'un fresquiste. Ses miniatures ont quelque chose d'esquissé et en même temps de parfaitement achevé. Son procédé favori est l'asymétrie. Il déplace les lignes du visage et donne de l'irrégularité aux traits. Il pose des ombres vertes et roses sans souci des proportions, mais si imperceptiblement que cela ne choque pas. Il éclaire le visage à l'aide de taches blanches à la céruse qu'il place librement, sans cette symétrie rigoureuse et cette rigidité qu'on observait auparavant, dans le

47. Les Quatre Evangélistes
Evangéliaire. Fin du XIVe s. Moscou

SS John, Mark, Luke and Matthew the Evangelists
Gospels. Late 14th century. Moscow

48. Saint Jean Climaque avec les Saints Vieillards
L'Echelle du Paradis de Saint Jean Climaque. Premier tiers du XVe s. Moscou (?)

St John Climacus with the Elders
Ladder to Paradise of St John Climacus. Early 15th century. Moscow (?)

49. L'Echelle du Paradis
L'Echelle du Paradis de Saint Jean Climaque. Premier tiers du XVe s. Moscou (?)

Ladder to Paradise
Ladder to Paradise of St John Climacus. Early 15th century. Moscow (?)

ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ
ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΑΓΙΟΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ
Принадлежит Матвей

ЛѢСТЗНЦА ѠБРА ЛЛИШСКА
ЖИТЬЯ

système pictural du temps des Comnènes et de la Russie du XIIe siècle. Les taches claires n'ont pas l'aspect de rehauts incisifs; elles sont douces et par leur douceur produisent l'illusion d'un éclairage oblique. Il prive de symétrie, et, partant, de caractère immuable, le contour même des figures: l'échancrure du manteau d'Asaphe est irrégulière et en zigzag; sa tunique est éclairée de rehauts blancs qui paraissent presque fortuits. La surface colorée, faite de toutes les nuances de bleus clairs et de bruns, est étonnamment limpide et «active»; traversée de lumière et miroitant sous l'action de rayons invisibles, elle paraît changeante et mobile. Cette rapidité d'écriture, jointe à la précision, font penser au style des fresques de Volotovo.

Les autres miniatures novgorodiennes de ce groupe n'ont pas la même pureté de style. Elles sont moins fines; elles n'ont pas le même degré d'achèvement, de finition. Leur écriture n'atteste que l'usage d'éléments isolés du style en question. Ce ne sont pas des miniatures qui occupent toute la page et ont une place et une signification importante à l'intérieur du manuscrit; comme les miniatures du Psautier, ce sont de petites illustrations insérées dans le texte et qui le commentent. Parmi les manuscrits de ce genre, le plus typique est le Prologue de Pogodine (deuxième moitié du XIVe siècle). On y voit représentés Siméon et sa mère Marthe, Ananius archevêque de Damas, Saints Cosme et Damien (ill. 42), le prophète Naoum, Saint Basile de Césarée, Saint Triphon le martyr. Ce sont de véritables «portraits» de saints, illustrant leurs vies. La façon dont ces miniatures sont disposées dans le texte et dont elles commentent celui-ci les apparente aux «scènes» latérales sur les icônes hagiographiques. Les unes comme les autres ont un rôle plus littéraire et narratif que philosophique et spirituel. Le rôle que jouent ces miniatures dans la composition même de la page, les apparente également aux «scènes» des icônes, bien qu'elles ne soient pas disposées sur les bords de la feuille, mais au milieu. Leur emplacement

50. Saint Jean Chrysostome
Missel. 1400. Novgorod

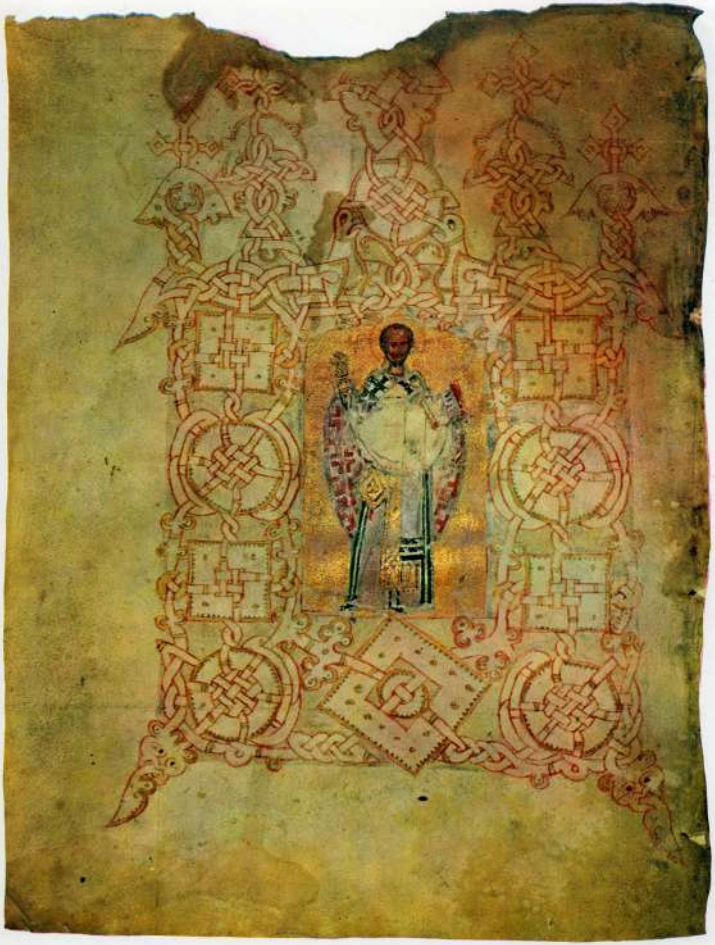
St John Chrysostom
Missal. 1400. Novgorod

51. Le roi David et le Christ, le roi Salomon, l'Annonciation et le prophète Gédéon
Psautier de Spiridonii (Psautier de Kiev). 1397. Kiev. Illustré peut-être à Moscou

Christ with King David, King Solomon, the Annunciation, the Prophet Gideon
Psalter of Spiridonius (Kievan Psalter). 1397. Kiev. Illustrated probably in Moscow

52. Un messager devant le roi David, la poursuite d'Abéssalom et sa mort
Psautier de Spiridonii (Psautier de Kiev). 1397. Kiev. Illustré peut-être à Moscou

Messenger before King David, the Pursuit of Absalom, the Death of Absalom
Psalter of Spiridonius (Kievan Psalter). 1397. Kiev. Illustrated probably in Moscow



[illegible]

Бесоудтвоицревидаждь . правь
доутвоюсноуцревоу . соудити
людемътвоимьвьправдоу
нищимътвоимьвьсоудъ . да
приимоутгорымирълюдемихолми
правдоу . соудитьнищимьлю
скымъ . испсетьсныоубогы . и
смиритьклеветникаипребоу
детьсслнцмь . прежелоуныродаро
довъ . исънидетьякодождьнару
но . иякокаплякаплющия
наземлю . восияетьводниего
правда . имножьство [illegible]ии

мнѣвъин. ꙗкопогнѣвлгъдш
шои. сонилъѣѣзеилнои
вотъшои, посднилшѧѣвтеи
ныꙗкощтвыꙗвѣкоц. иоц
ныѣошнѣдхъшои, вошнѣсь
шоутисѧсоцемое. пошѧноц
дниднѣвнѧꙗ. поощуихсѧ
вовсѣхъдѣлетвоихъ, вътво
ренїи роцкоцтвоеꙗпоощулхс
ьздѣхъктобѣроццѣшои,
дшлшоꙗꙗкозеилѧбезвѣднл
ꙗктобѣ. скорооцслышишѧ
ги, сконулсѧдхъшои. неѡ
вратилицатвоегоѡшене.

коноутвоемоупооучихсѧ. блгⷭ
мнѣꙗкосмирилъмѧеси, дана
оучюсѧѡправданьемьтвоиⷯ
блгъ, мнѣзаконъоустътвоихъ;
паче тысѧщьзлатаисребра. сла
Роуцѣтвоиствористѣмѧ, и
создастѣмѧ. вразоумимѧ,
инаоучюсѧзаповѣдемьтво
имь. боꙗщеисѧтобеоузрѧтмѧ,
ивьзвеселѧтсѧ, ꙗконаслове са
твоꙗоуповахъ. познахъгⷭи
ꙗкоправдаповелѣниꙗтвоꙗ,
ивоистиноусмирилмѧеси.
Боудижемлтьтвоꙗдаоутѣши
тмѧпословеситвоемоурабатво

est d'importance secondaire. On est frappé, dès le premier contact, par l'importance décorative des unes comme des autres, tant pour l'icône que pour la page illustrée. Les feuillets du Prologue de Pogodine sont grands, lourds, surchargés de texte et d'ornements; vignettes bariolées et petits «portraits». Ils sont typiques de la culture novgorodienne. Tout ici est inachevé, inélégant, et pourtant imposant et savoureux. Une grande sincérité rachète le manque de perfection professionnelle. Et ce n'est qu'après avoir admiré la page dans son ensemble, qu'on commence à apercevoir les petites miniatures qui l'émaillent, exactement comme lorsqu'on regarde une icône et qu'on se met à contempler les petites scènes latérales après avoir pénétré le sens profond de l'ensemble. Comparées aux grandes miniatures occupant toute une page, ces petites miniatures à l'intérieur du texte sont aussi sommaires que les scènes latérales des icônes hagiographiques, comparées à la figure centrale.

La peinture de ces miniatures est très simple et très libre. On y reconnaît et les procédés des peintres de fresques, et ce principe expressif qui caractérise le style de Théophane le Grec et qui, à Novgorod, a coïncidé avec la tradition artistique locale. Elles sont malhabiles dans l'ensemble; elles n'ont pas l'extrême précision du style de Théophane ou du système russe tel qu'il s'est révélé dans les fresques de Volotovo ou le Psautier d'Ivan le Terrible. Par le type particulier de leurs personnages, par la manière fantaisiste, un peu négligente mais énergique de leur écriture, qui souvent tient de l'esquisse, ces miniatures sont précisément plus proches de cette tradition locale que de toute autre chose. Ce qui ne les empêche pas de présenter une certaine ressemblance avec le style de Théophane le Grec et du cycle des fresques novgorodiennes inspirées de lui. L'artiste éclaire les visages de traits à la céruse incisifs et subits, qu'il pose brusquement et asymétriquement, quoiqu'en parfaite connaissance de cause. Il jette ces rehauts blancs sur la couche lisse,

53. La création d'Adam
Psautier de Spiridonii (Psautier de Kiev). 1397. Kiev. Illustré peut-être à Moscou

Creation of Adam
Psalter of Spiridonius (Kievan Psalter). 1397. Kiev. Illustrated probably in Moscow

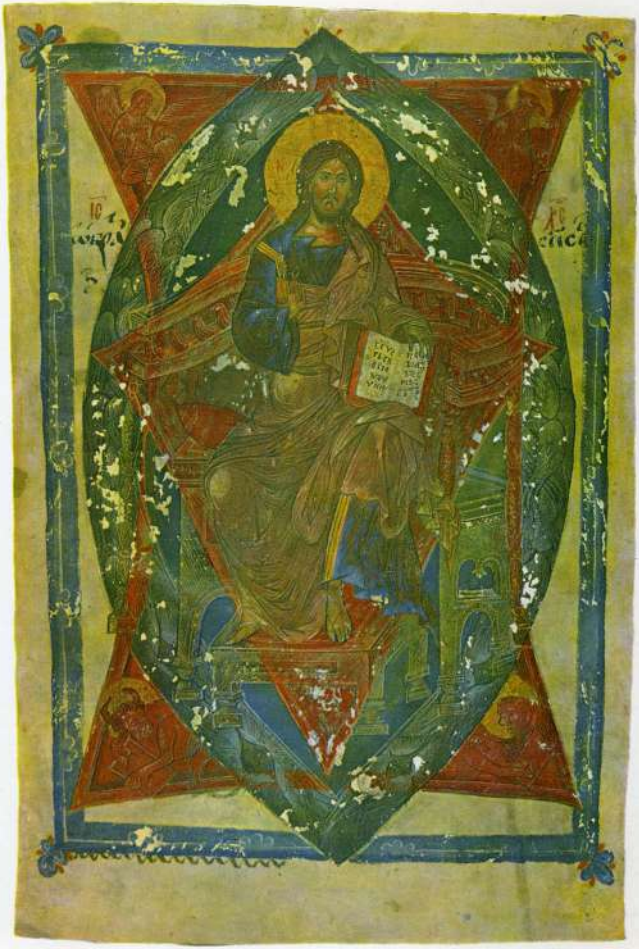
brun clair, des chairs, laquelle reste totalement dépourvue de modelé: sa neutralité n'est rompue par rien, par aucune carnation, aucune ombre. Rien n'est mis en évidence, rien ne ressort, hormis ces flashes de peinture blanche, qui symbolisent la lumière. La lumière dompte la chair et lui donne, elle seule, le pouvoir d'exister. La chair ne compte qu'illuminée; sa matérialité ne compte pas: elle est rendue d'une manière pauvre et conventionnelle. Les traits à la céruse ont ici une importance hyperbolique; ce sont eux qui règlent tout: ils modèlent le volume, définissent la matière et sa forme, créent l'atmosphère intérieure. Les vêtements aussi sont éclairés de la même façon. Ils sont rayés de larges traits blancs qui sont loin d'avoir l'aspect coutumier et réglementé, obligatoire pour les rehauts, et qui ressemblent souvent à des éclairs fortuits.

Tous ces procédés (particulièrement dans l'exécution des visages) sont les principes mêmes du style des fresques novgorodiennes de Théophane le Grec. Dans certaines miniatures du Prologue de Pogodine (Saints Cosme et Damien, par exemple), le style de Théophane est repris à la lettre. Certes, il devient grossier, simplifié, il n'est plus qu'une imitation de lui-même; il a perdu son essence intime, sa valeur philosophique et religieuse, liée à l'enseignement des Hésychastes sur la Lumière divine. Et cependant, l'écho de ce courant théologique et artistique importé par Théophane dans la lointaine ville de Novgorod, se fait nettement entendre ici, en milieu russe.

Le même mouvement artistique existait simultanément à Moscou. Pourtant, les miniatures moscovites de l'époque sont moins austères, moins graves. Les personnages y sont plus humains, plus amènes; le tissu pictural est plus diversifié, plus polissé. Mais l'essentiel y est pourtant, comme dans les miniatures de Novgorod, l'émotivité et le dynamisme des moyens picturaux. Toutes présentent une émotion intime, et donc un abandon des normes rigides et une liberté qui touche à l'expérimentation individuelle.

54. Le Christ en Majesté
Evangile. Fin du XIVe — début du XVe s.
Péreslavl-Zalesski

Christ in Majesty
Gospels. Late 14th — early 15th century.
Pereslavl-Zalessky



Le manuscrit moscovite qui possède les meilleures miniatures de ce cycle est l'Evangile Rogojski № 136 qui date de la fin du XIVe—début du XVe siècle (ill. 46). Mais ce n'est pas là que ce style a atteint toute sa spécificité, c'est dans une miniature de l'Evangéliaire du Monastère Tchoudov, № 2 (fin du XIVe siècle, ill. 47). Car les miniatures de l'Evangile Rogojski sont plus tempérées, plus rythmées, toute leur structure est plus paisible, et c'est pourquoi les particularités les plus spécifiques de ce style y sont quelque peu estompées.

La miniature de l'Evangéliaire Tchoudov représente les quatre évangélistes, tous sur la même page. Cette composition est rare dans les miniatures, mais on la rencontre dans les petites icônes dites «quadripartites» qu'on peignait à Moscou à la fin du XIVe siècle. La ressemblance avec elles est encore renforcée par le fait que la page du manuscrit est entièrement encadrée de deux cernes de couleurs qui rappellent beaucoup le cadre de l'icône.

L'écriture du miniaturiste est ici rapide, hâtive, inquiète. Tout y est en mouvement, aussi bien les personnages que les procédés eux-mêmes. Les compositions sont alourdies par les coulisses architecturales, présentées dans des raccourcis les plus extraordinaires. L'espace se distend pour offrir des points de vue variés et acquérir plusieurs plans. Et l'espace, et le monde sensible en général, sont envisagés sous divers aspects; on sent la curiosité du peintre à leur égard et son désir de fixer leur diversité et leur mouvance. Or l'artiste conçoit la mobilité comme autre chose qu'une simple variabilité visuelle et apparente des formes matérielles: son observation est illuminée de l'intérieur. Tous les objets sont comme doués d'une âme, le tissu pictural lui-même, aérien et éclairé comme par à-coups, acquiert une signification symbolique. Les visages des évangélistes sont peints librement. Ils sont modelés par la couleur; celle-ci, épaisse et profonde, est posée en larges taches expressives. L'artiste appose les couleurs sans

55. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangile. Fin du XIVe — début du XVe s. Péreslavl-Zalesski

St John the Evangelist and Prochorus
Gospels. Late 14th — early 15th century. Pereslavl-Zalessky

ΠΟΧΟΡΟΣ

se soucier d'aucun système; il les mélange et les heurte, fusionnant les ombres vertes avec les taches rouges, et cherchant à rendre l'arrondi plastique des formes. Cette surface mouvante, il l'éclaire de traits blancs de céruse non moins spontanés et vifs que la facture d'ensemble, non moins fulgurants et subits que dans la peinture novgorodienne. Pour le modelé en clair des vêtements, il choisit un système tout à fait original: il remplace les larges rehauts blancs habituels par des lignes coulantes, très fines, très courtes, semblables à des rayons instantanés de lumière. Ces fines hachures de lumière courent à travers toute l'image, éclairant non seulement les figures mais également les éléments du décor et l'espace lui-même. L'artiste applique des perspectives différentes et les confronte, sans se soucier de les mettre en corrélation. Il jette, pour ainsi dire, les livres sur les tables et l'on se demande s'ils ne vont pas en tomber. Quant au texte reproduit sur les livres que les évangélistes tiennent ouverts devant eux, il est écrit en cursive presque illisible: les lettres ne sont pas formées, un griffonnage conventionnel les remplace. Le cas est rarissime, dans l'histoire de la peinture russe. Tout cela rend l'écriture du maître expansive et persuasive, mais imprécise et insuffisamment pensée. Sa hâte et son négligé rendent, certes, la diversité et l'inégalité des rythmes de la vie. Elle correspond également à l'esprit de cette fin du XIVe siècle, avec son goût des discussions théologiques, sa quête du sens profond des dogmes, et sa conception, plus personnelle qu'autrefois, de la tradition de l'Eglise et de l'art religieux. L'art de ce peintre a beaucoup de points communs avec les fondements intérieurs, et aussi extérieurs, de l'art de Théophane le Grec. Bien qu'il présente aussi, outre une certaine simplification, une différence fondamentale d'avec lui. En effet, les procédés de Théophane sont pleinement conscients; ils ont une valeur théologique et ne présentent rien de fortuit, aucune dérogation par rapport à leur signification fondamentale, à laquelle chaque détail est

56. Saint Matthieu
Evangéliaire. Dernier tiers du XIVe s. Novgorod

St Matthew the Evangelist
Gospels. Late 14th century. Novgorod

rigoureusement soumis. Tandis que le miniaturiste de Moscou, tout en appartenant évidemment au milieu spirituel et artistique, au courant stylistique inauguré en Russie par Théophane le Grec, reproduit le style de Théophane en le diminuant intérieurement, et sa manière est le reflet d'un seul aspect de l'art du Grec. De plus, la miniature de l'Evangéliaire de Tchoudov porte le sceau du style de Moscou, ce qui la différencie encore des œuvres de Théophane le Grec et de celles des maîtres novgorodiens, ses contemporains. On reconnaît cette empreinte spécifiquement moscovite à la douceur de la structure générale, à la bonté des visages, à la gamme chromatique légère (abondance de bleu clair, d'ocres dorés et de tons lilas transparents), la multitude des détails qui sont les mêmes que sur d'autres miniatures et icônes moscovites de l'époque. Toutes proches qu'elles soient de la tradition de Théophane le Grec, toute vigoureuse que soit leur écriture, les miniatures de l'Evangéliaire de Tchoudov n'ont rien de la tension des modèles d'un Théophane ou, d'une façon générale, de l'école de Novgorod. A la tension fait place une certaine sensiblerie, une pointe de lyrisme et de sentimentalité. La mobilité tourmentée de leur forme extérieure est tempérée par une certaine paix intérieure, une sonorité douce et retenue. Un certain lyrisme, encore dissimulé, mais perceptible, nous fait deviner qu'elles sont contemporaines de la peinture d'André Roublev. Ce croisement de la tradition de Théophane avec son contraire, la tradition de Roublev, caractérise toute une série d'œuvres moscovites, notamment les miniatures de la fin du XIVe—début du XVe siècle.

A côté de ce cycle important de miniatures apparentées à l'école de Théophane le Grec, il existe d'autres manuscrits enluminés, datant de la même époque, mais étrangers à sa tradition et suscitant de tout autres associations d'idées. Certains sont liés à la tradition grecque, mais pas à celle de Théophane. Car les contacts avec la culture byzantine furent en Russie, dans la deuxième moitié du XIVe

57. Saint Marc
Evangéliaire. Dernier tiers du XIVe s. Novgorod

St Mark the Evangelist
Gospels. Late 14th century. Novgorod

ΟΑ
ΜΑΡΚΟϹ

siècle, suffisamment étendus. On connaît des icônes qui furent apportées à cette époque de Constantinople en Russie, ainsi que des traductions de manuscrits grecs, et plusieurs maîtres grecs qui ont travaillé en Russie, ont laissé leurs noms. Les modèles grecs répandus en milieu russe furent apparemment très divers, puisque les icônes et les miniatures qui se rattachent aux traditions byzantines sont extrêmement variées, aussi bien par les thèmes que par le style.

Certaines miniatures reproduisent les vieux modèles byzantins, ceux de la période comnènienne; d'autres suivent les œuvres byzantines de la fin du XIVe siècle, leurs contemporaines.

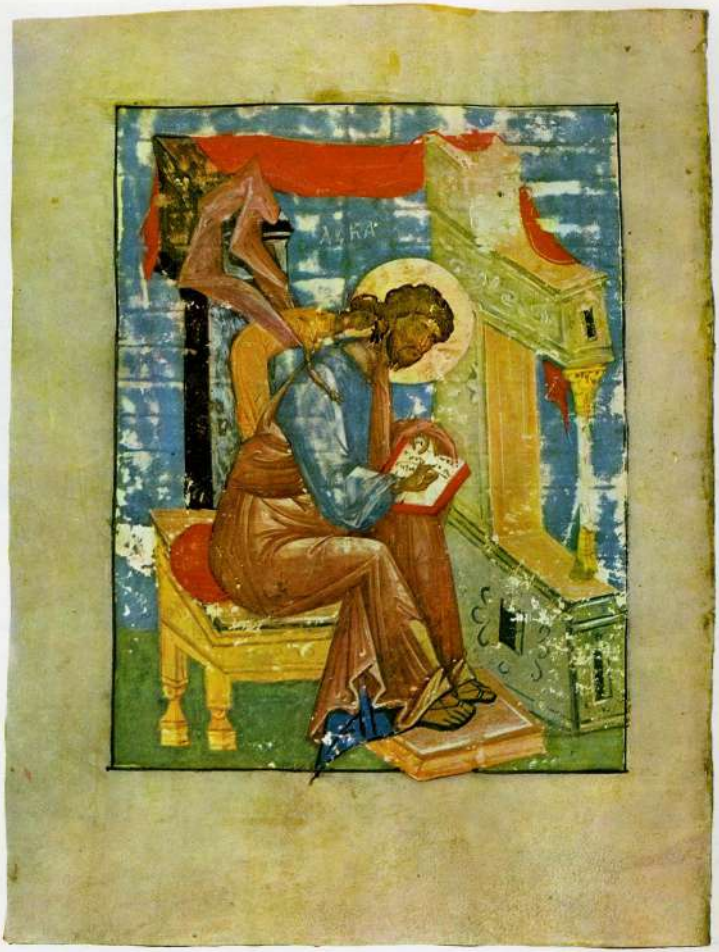
Les premières sont les illustrations du Psautier de 1397, copié par le diacre Spiridonii, à Kiev, et enluminé, vraisemblablement, à Moscou. Menues (ill. 51—53), ouvragées comme des joyaux, disposées librement dans les marges comme pour illustrer des passages précis du texte, les miniatures du Psautier sont étonnamment proches des miniatures byzantines du dernier tiers du XIe siècle. L'artiste russe a fait siens les principes généraux des miniaturistes des Comnènes: soumission au texte, format approprié à une lecture intime, intuition juste du décor, fidélité aux lois des formes mineures, intonation aristocratique et fin polissage de l'ensemble. Tous ces traits ne furent pas propres aux miniatures russes, lesquelles eurent toujours un caractère indépendant par rapport au manuscrit et apparenté à la grande peinture. Les illustrations du Psautier de 1397 ressemblent tellement, par leur manière, aux miniatures byzantines de la fin du XIe siècle, et, par leur composition, par leur dessin, aux Psautiers illustrés byzantins de l'époque, particulièrement au Psautier de Baltimore (Walters Art Gallery, MS. suppl. 14), que l'on peut sans crainte affirmer qu'elles sont la copie d'un manuscrit grec du dernier tiers du XIe siècle. Pour le reste, cependant (conception de l'image et peinture proprement dite, manière d'utiliser la couleur, remplissage des contours —

58. Saint Basile de Césarée
Sermons de Carême de Saint Basile de Césarée. Fin du XIVe—début du XVe s.

St Basil of Caesarea
Sermons of St Basil of Caesarea. Late 14th—early 15th century

59. Saint Luc et une figure allégorique symbolisant Sophia, la Sagesse Divine
Evangile. Fin du XIVe s. Moscou (?)

St Luke the Evangelist and allegorical representation of Hagia Sophia, the Wisdom of God
Gospels. Late 14th century. Moscow (?)


ΛΟΥΚΑ

qui suivent peut-être le tracé du modèle grec), l'artiste russe reste parfaitement libre et autonome: il s'écarte aisément du style des Comnènes pour rester pleinement contemporain de Théophane le Grec, et il interprète l'original grec dans l'esprit de la culture russe du XIVe siècle. Il emprunte au prototype comnénien, outre la précision des contours et la conception de l'illustration en général, une certaine façon de hachurer les vêtements de fins traits d'or qui rendent les figures exquisement décoratives et confèrent à l'ensemble un caractère hautement spiritualiste. Il emprunte également la gamme de couleurs, une gamme claire, tendre et légère, où miroitent les verts émeraude, les bleus intenses, les roses, ainsi que ce ton lilas qu'affectionnaient tant les miniaturistes byzantins. Toute la surface colorée, d'une pureté de pierre précieuse et d'une parfaite irréalité, scintille sous une fine grille d'or. Mais il reste beaucoup d'éléments qui s'apparentent, eux, à la peinture russe de la fin du XIVe siècle. Le procédé favori est encore une fois l'asymétrie, celle que nous observons dans les miniatures russes de l'époque et les fresques de Volotovo. Les visages des petites figurines sont animés et individualisés; leur expression est rendue par l'extrême asymétrie du dessin. Le modelé chromatique des visages est simple et léger. Des ombres brun foncé qui ne sont soumises qu'au jeu prompt et capricieux de la lumière, glissent librement et sans système sur le brun des chairs. Les rehauts à la céruse, dont d'ailleurs l'artiste s'abstient fort souvent, n'ont rien à voir avec les traits de lumière ou les rayons fulgurants du style de Théophane. Ils sont apposés en taches vives, aussi désinvoltes que les ombres brun foncé. La facture elle-même est transparente et mince, tout à fait différente du système complexe, fait de couches superposées, que la miniature avait emprunté à la grande peinture. La qualité picturale de cette écriture est différente de celle des miniatures russes de l'époque; elle est plus aérienne, plus «artiste», fondée sur des transitions à la fois imperceptibles et parfaitement exactes. Ces miniatures

60. Saint Marc
Evangile. 1401. Moscou

St Mark the Evangelist
Gospels. 1401. Moscow

61. Saint Luc
Evangile. 1401. Moscou

St Luke the Evangelist
Gospels. 1401. Moscow

62. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangile. 1401. Moscou

St John the Evangelist and Prochorus
Gospels. 1401. Moscow

sont exécutées d'une main de virtuose, et dans une manière absolument personnelle. Leur asymétrie et leur expressivité leur font une place dans l'évolution générale de la peinture russe de la fin du XIVe siècle. Cependant que l'absence en elles de toute monumentalité, de sérieux excessif et d'accentuation du message intérieur, toujours si typiques de la peinture russe, les fait coïncider avec la tradition de la miniature byzantine. Or, on ne saurait expliquer pareille ressemblance par le seul fait que ce groupe de miniatures s'inspire des modèles grecs. Car elles sont pleinement individuelles. Elles sont l'œuvre d'un maître de grand talent de formation non russe. Sa manière est trop peu dépendante de la tradition artistique russe en général. Son écriture est dégagée, furtive, rapide; elle dénonce l'habilité du virtuose et un goût du jeu qui est aux antipodes de l'art russe, toujours pesant, ingénu et concentré. L'auteur de ces miniatures était vraisemblablement un maître grec qui, ayant fait un apprentissage approfondi à Constantinople et connaissant bien les manuscrits enluminés de la capitale, est venu en Russie et y a peut-être apporté des modèles ou même des calques. Cette hypothèse serait confirmée par la présence d'inscriptions grecques au bord de plusieurs miniatures. Les modèles du XIe siècle ont été repris à son compte par un homme de l'époque des Paléologues. Le fait qu'il ait vécu et travaillé en milieu russe, où il pouvait s'initier à l'esprit général et aux particularités concrètes de la peinture russe, peut expliquer les traits communs de son style avec l'art russe de la fin du XIVe siècle. Mais la vraie explication réside plutôt dans le fait que la peinture russe de ce temps a suivi la même voie que la culture byzantine du XIVe siècle et qu'elle était, au fond, proche de la culture des Paléologues. Leur parenté s'est manifestée dans l'apparence extérieure et les caractères généraux, conditionnés par des phases similaires, chez les deux cultures, beaucoup plus que dans l'interprétation intime de l'image et la conception du processus artistique.

63. L'apôtre Paul
Les Epîtres. Premier tiers du XVe s. Moscou

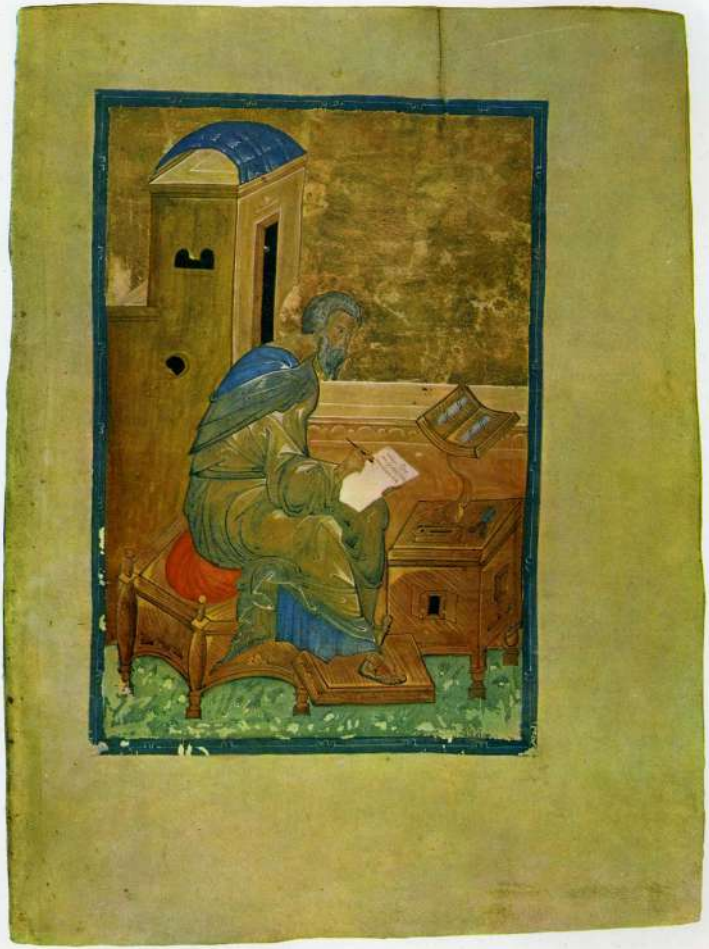
The Apostle Paul
Acts of the Apostles. First half of 15th century. Moscow

Ces miniatures, dont le style (qui répond en gros au style des Paléologues bien qu'il imite aussi les modèles comnéniens) a une genèse compliquée, et qui ne sont sans doute pas d'origine russe, ont été cependant créées dans le milieu russe. Et elles sont appropriés aux goûts et aux exigences de ce milieu. Mais il existe, à côté d'elles, dans les manuscrits à peintures de la fin du XIVe—début du XVe siècle, des miniatures qui attestent une technique purement russe soumise à un système orienté vers le style byzantin de cette époque.

Ainsi la miniature qui représente Saint Jean Chrysostome, dans le Missel de Novgorod de l'an 1400 (ill. 50). Son écriture, fine et détaillée (surtout dans l'exécution du visage) est le fruit d'une peinture nuancée et fondue, où abondent les demi-tons, où les tonalités différentes de la surface colorée débordent imperceptiblement les unes sur les autres, où les moindres taches de couleurs miroitent savoureusement: le vert dans les ombres, le blanc dans les endroits éclairés, le rouge à peine discernable de la carnation. Ce savant tissu pictural, travaillé et polissé à l'extrême, fut emprunté par l'art russe à l'art byzantin. Chose remarquable, il n'y a plus trace dans cette miniature novgorodienne de ce schématisme et de cette indifférence qui caractérisaient de plus en plus les œuvres byzantines. Parmi les divers courants qui alimentent l'art des Paléologues de la dernière période, son contemporain, l'artiste russe choisit le plus alerte, celui où l'académisme un peu froid cohabite avec une force d'expression qui se rattache aux traditions de la période classique. L'hypothèse selon laquelle l'artiste novgorodien aurait utilisé un modèle byzantin antérieur, remontant au début du XIVe siècle, est beaucoup moins plausible. Car l'intensité intérieure de son personnage, entièrement tourné vers la contemplation, est pleinement conforme à l'esprit de la culture des Paléologues tardive, avec son goût de l'interrogation théologique et de la pratique hésychaste.

64. Saint Matthieu
Evangile. Début du XVe s. Moscou

St Matthew the Evangelist
Gospels. Early 15th century. Moscow

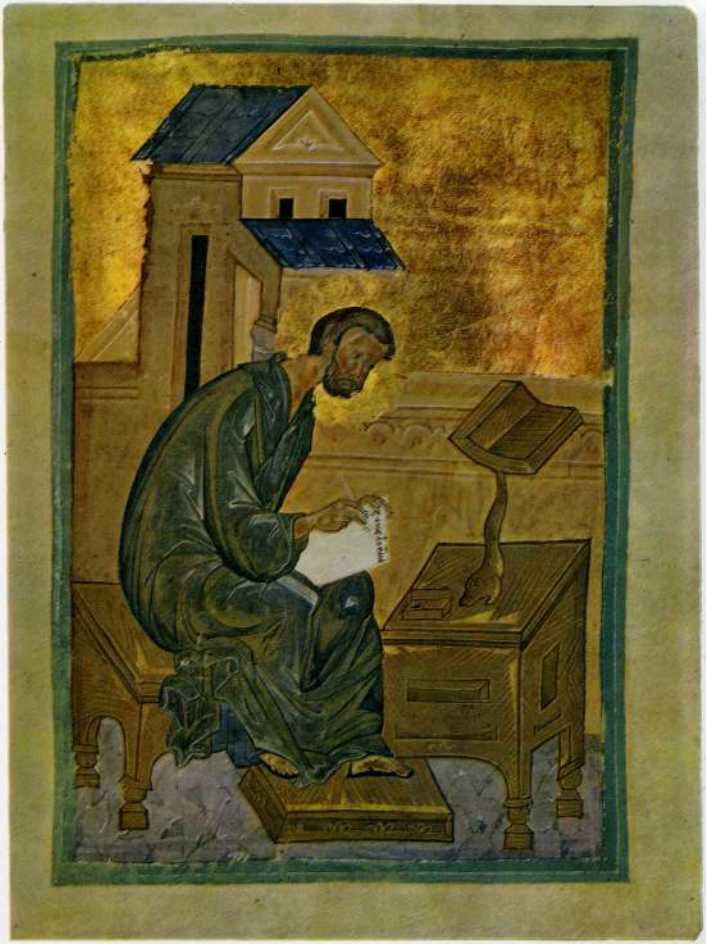


La même filiation évidente avec les traditions de la peinture byzantine s'observe dans une miniature représentant le Christ en Majesté, qui illustre un Evangile copié par un diacre dénommé Zinovii à la fin du XIVe — début du XVe siècle (entre 1389 et 1425) à Péréslavl-Zalesski. Cette miniature (ill. 54) est plus intéressante, du point de vue du style, et plus parfaite, du point de vue de l'exécution, que les autres illustrations de ce manuscrit (les quatre évangélistes). L'écriture, en plusieurs couches, est fort complexe; les procédés picturaux sont utilisés pleinement consciemment, mais si discrètement, qu'ils n'apparaissent pas. C'est un style polissé, consommé, et qui n'est pas exempt d'une certaine sécheresse. A la tension spirituelle qui émanait des miniatures russes du XIVe siècle répondent ici concentration et retenue. L'émotion ne s'exprime plus ouvertement, elle est contenue et renfermée; à l'expression fait place le silence, à l'interprétation personnelle le point de vue général et canonique. Toute marque d'individualité est honnie, toute peinture spontanée et vivante—impossible. Le mode de pensée présent ici suppose que le côté artistique n'a pas d'intérêt en soi; car cela distrairait de l'essentiel et gênerait pour pénétrer dans la profondeur du sens religieux de l'image. Tout cela correspond à la culture byzantine de la basse période des Paléologues, avec ses dogmes strictement définis, et à l'une des orientations maîtresses de la peinture byzantine de la deuxième moitié du XIVe siècle avec ses normes systématiques et presque stéréotypées.

La manière du miniaturiste, auteur de ce «Christ en Majesté» est celle d'un peintre d'icônes. La miniature en général avait toujours été jusqu'alors orientée vers la fresque et, comme cette dernière, elle bénéficiait de procédés plus libres que l'icône. Or, à la fin de l'époque des Paléologues (à laquelle appartient cette miniature), l'icône prend la première place: elle est, en effet, plus que toute autre image faite pour être contemplée dans le recueillement et la prière, moment essentiel dans la pratique hésychaste. Le système

65. Saint Marc
Evangile. Début du XVe s. Moscou

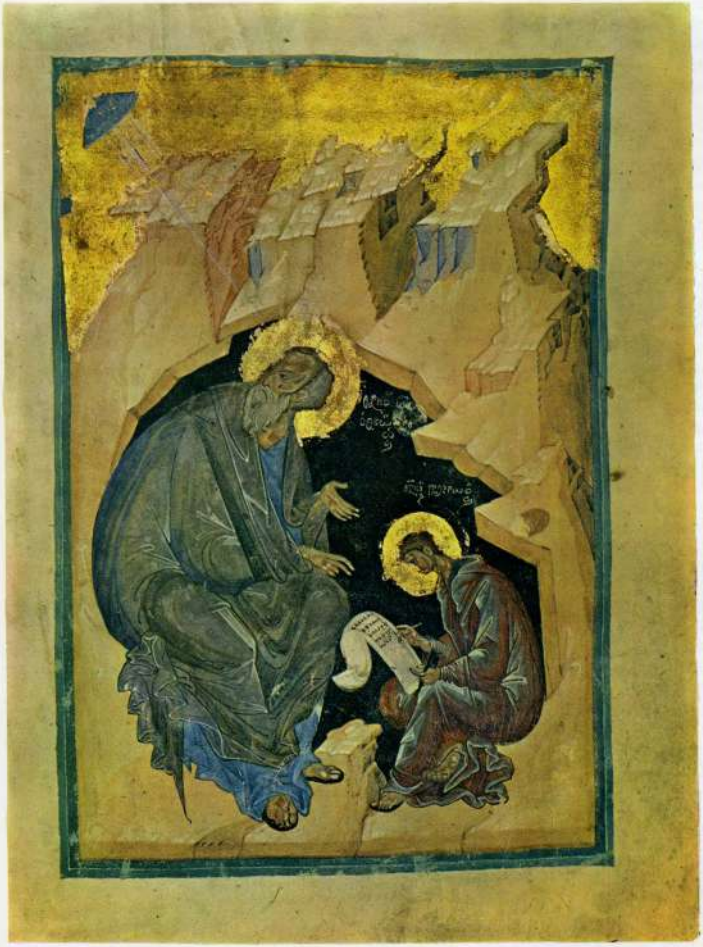
St Mark the Evangelist
Gospels. Early 15th century. Moscow



pictural lui-même de cette miniature est complexe et fait de niveaux divers; toutefois, il est accordé de l'intérieur. Pour peindre le visage, l'artiste fait fusionner la couche «brun chair» avec des ombres vertes arrondies, qui n'ont rien de violent, mais qui enserrent la forme et approfondissent le volume. Il n'y a rien de particulièrement énergique dans cette écriture: ni tons éclatants, ni coups de pinceau visibles. La couleur ne modèle pas le volume, elle le recouvre. La surface, unie et idéale, n'a pas de qualités d'un tissu pictural: elle n'est qu'une enveloppe visible de l'image représentée. Elle est en dehors du monde des sens, bien qu'elle ne soit pas inerte, puisqu'elle est inondée de lumière, ce facteur essentiel du système pictural et théologique de l'époque hésychaste. Mais la lumière est ici différente de ce qu'elle était dans les œuvres du XIVe siècle: elle est moins subite, moins fulgurante et fait moins contraste par rapport au monde charnel. Les lumières sont rendues par de petits traits blancs de céruse, réguliers et tranquilles, soigneusement alignés et bien parallèles. Parfois ils s'écartent pour former une sorte d'éventail, procédé typique des icônes de la basse période des Paléologues. La lumière ne vient pas anéantir la chair, comme dans les œuvres de Théophane le Grec, et elle ne représente pas l'essentiel facteur de résurrection, comme dans beaucoup de miniatures russes de la fin du XIVe siècle. Elle éclaire la carnation uniformément et l'ennoblit, mais elle ne crée pas la chair, qui existe en dehors d'elle. Cette conception de la peinture est très proche de l'enseignement de Saint Grégoire Palamas sur la chair et la lumière divine. Quant à la technique présente, elle est fort rare dans les miniatures russes. Elle est propre surtout aux peintres d'icônes des dernières années du XIVe siècle, qu'ils soient de Byzance, de l'Athos, ou de Russie (surtout de Moscou), tous faisant figure d'épigones de l'école des Paléologues tardive. Le style du «Christ en Majesté» est celui de l'art des Paléologues avancé. Quant à l'image du Sauveur lui-même, tout tourné vers l'intérieur, elle

66. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangile. Début du XVe s. Moscou

St John the Evangelist and Prochorus
Gospels. Early 15th century. Moscow



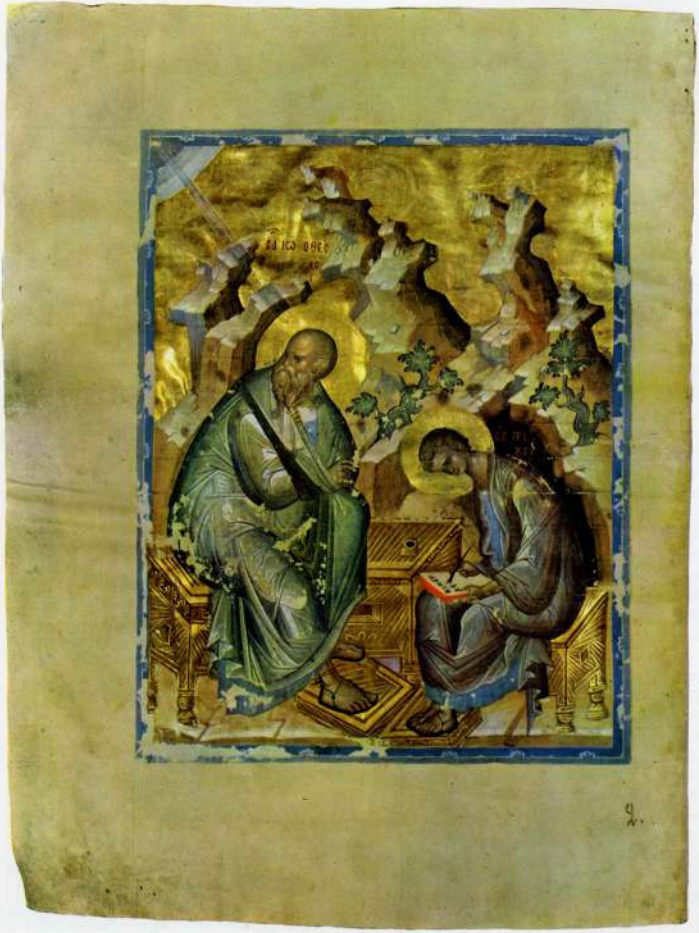
permet de comparer la miniature à tout un cycle d'œuvres tardives de l'école des Paléologues, qui est lié, non à la tradition de Constantinople (la plus académique, peut-être), mais à celle de l'Athos.

Les modèles byzantins ne furent pas les seuls dont les miniaturistes russes de la deuxième moitié du XIVe — début du XVe siècle se sont servis. Il y eut aussi les modèles slaves du sud. Plus encore, les miniatures de certains manuscrits de cette époque, manuscrits de Novgorod ou de Moscou, ont très vraisemblablement été exécutées directement par des maîtres slaves méridionaux. D'autres sont l'œuvre de maîtres russes, mais ne sont que la copie presque littérale de modèles serbes et macédoniens. Durant cette période dite «de la deuxième influence slave du sud», la culture russe a de nombreux contacts avec le monde slave du sud, presque plus même qu'avec le monde byzantin. En peinture (la miniature comprise), la priorité de l'influence slave va de pair avec la permanence de l'influence byzantine. En littérature, l'influence bulgare et serbe se fait sentir dès la fin du XIVe siècle. Des textes slaves du sud sont traduits et recopiés: d'où une forte influence slave du sud sur les lettres russes, l'écriture, l'art de l'illustration, l'ornementation et les motifs. Mais c'est en peinture que l'influence slave du sud s'est manifestée le plus tôt. Les premiers exemples en sont les miniatures représentant les évangélistes Saint Matthieu, Saint Marc et Saint Luc de l'Evangéliaire Muzeiskii, créé à Novgorod dans le dernier tiers du XIVe siècle (ill. 56—57). Les évangélistes sont représentés dans une rédaction iconographique assez rare: ils sont représentés comme des prophètes, avec un rouleau de parchemin à la main.

Par leurs types et par leur style, ces miniatures sont éloignées des miniatures de Novgorod. Les silhouettes bien proportionnées et sveltes des évangélistes, inclinés dans des poses qui dessinent une sorte de «S», leurs visages tendus, qui ne sont pas de type russe, ainsi que leurs têtes sculpturales,

67. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangéliaire Khitrovo. Fin du XIVe—début du XVe s. Moscou

St John the Evangelist and Prochorus
Khitrovo Gospels. Late 14th—early 15th century. Moscow



leur nez plutôt large et leurs cheveux hirsutes, rien de tout cela ne trouve son analogue dans l'art russe du XIVe siècle. Non plus que leurs sourires, à la fois tristes et ironiques, qui expriment bien leur état d'âme, leur capacité d'émotion (à la fois spontanée et figée), bref, toute la contradiction de leur être, dont le sérieux n'exclut pas le maniérisme et l'exaltation. La seule œuvre se rattachant indirectement aux miniatures de l'Evangéliaire Muzeiskii, ce sont les fresques de l'église de Kovalevo à Novgorod, qui furent exécutées par des maîtres serbes et par leurs apprentis russes. L'écriture de ces miniatures est proche, elle aussi, de la peinture serbe du XIVe siècle. Leur auteur affectionne le traitement pictural des objets; il connaît l'art de modeler les formes et de construire les volumes à l'aide de la couleur. Sa manière de peindre est telle que nulle part (surtout dans les visages) on ne saurait trouver le moindre espace où la couleur aurait été posée de façon uniforme et sans mélange. La première couche brun vert, les incarnats vermeils, les traits de céruse stridents et les demi-tons liquides mêlés de blanc qui transparaissent de dessous les énergiques rehauts comme des reflets qui s'atténuent peu à peu, coulent l'un dans l'autre, confluent, se mélangent et constituent une surface colorée miroitante extrêmement complexe. Leurs bords se mêlent pour former de nouveaux demi-tons. La couleur est posée sur le parchemin à coups de pinceau, et non en une surface unie. Pareil imbroglio de traits de pinceau menus et même minuscules ne s'était encore jamais vu dans la peinture russe du Moyen-Age. La façon dont sont posées les couleurs, en couches superposées dont la dernière est une légère couche de céruse, ultra-fine et transparente, grâce à laquelle il n'y a pas un point terne dans toute la peinture, trahit également la main d'un maître étranger. Le caractère de la forme, lui aussi, et particulièrement la puissante structure du visage aux traits accentués, aux creux profonds et aux méplats saillants, rendus non point par la lumière mais

68. L'Ange, le symbole de Saint Matthieu
Evangéliaire Khitrovo. Fin du XIVe—début du XVe s. Moscou

Angel, the symbol of St Matthew the Evangelist
Khitrovo Gospels. Late 14th—early 15th century. Moscow

43

par des taches de couleurs dont l'intensité est fonction du degré d'éclairage, rappelle aussi les traits particuliers de l'école de peinture serbe. La carnation verte, l'accusation des contours à l'aide de petits traits rouges (les mains, notamment), les auréoles des évangélistes en raccourci, leurs rouleaux pendus à des cadres par de minces fils, ont aussi des affinités avec la peinture serbe. Une autre particulatité du style, absolument étrangère à l'art russe, permet aussi d'assimiler cette miniature à la peinture de la Serbie: l'expression franche d'une certaine émotion s'allie à une sorte de «congélation» de celle-ci; de même la facture, franche et vive, s'allie à une écriture sèche et des tons durs. Quant aux éléments qui, dans le style de ces miniatures, restent étrangers à l'art serbe, ils sont peu nombreux: couleurs plus stridentes, mariages de tons plus contrastés, coloris général plus vif et plus sonore. Très en gros, le coloris s'apparente à celui de la peinture novgorodienne (intensité des couleurs, franchise et heurt des tons). L'auteur de ces miniatures connaissait certainement les icônes de Novgorod, dont il a reproduit en partie la gamme ardente et éminemment décorative... bien qu'en fait, il n'ait emprunté que le principe général de cette gamme: ses couleurs à lui ont une rigueur froide que la peinture de Novgorod n'a jamais eue. Le coloris ardent est bien celui de Novgorod, mais la préciosité, l'effet recherché des couleurs sont très éloignés du caractère décoratif à la fois naïf et gai de la peinture novgorodienne. En somme, ces miniatures ont dû être exécutées par un artiste serbe qui travailla à Novgorod dans le dernier tiers du XIVe siècle — un peu avant l'apparition des fresques de l'Eglise de Kovalevo (1380) et beaucoup avant la période dite de «la seconde influence slave du sud» sur la culture russe.

Tous les autres manuscrits historiés russes situés dans l'orbite de cette seconde influence slave du sud, appartiennent à la fin du XIVe siècle. On y trouve des miniatures qui ont très bien pu être exécutées par un maître

69. Saint Matthieu
Evangéliaire Khitrovo. Fin du XIVe—début du XVe s. Moscou

St Matthew the Evangelist
Khitrovo Gospels. Late 14th—early 15th century. Moscow

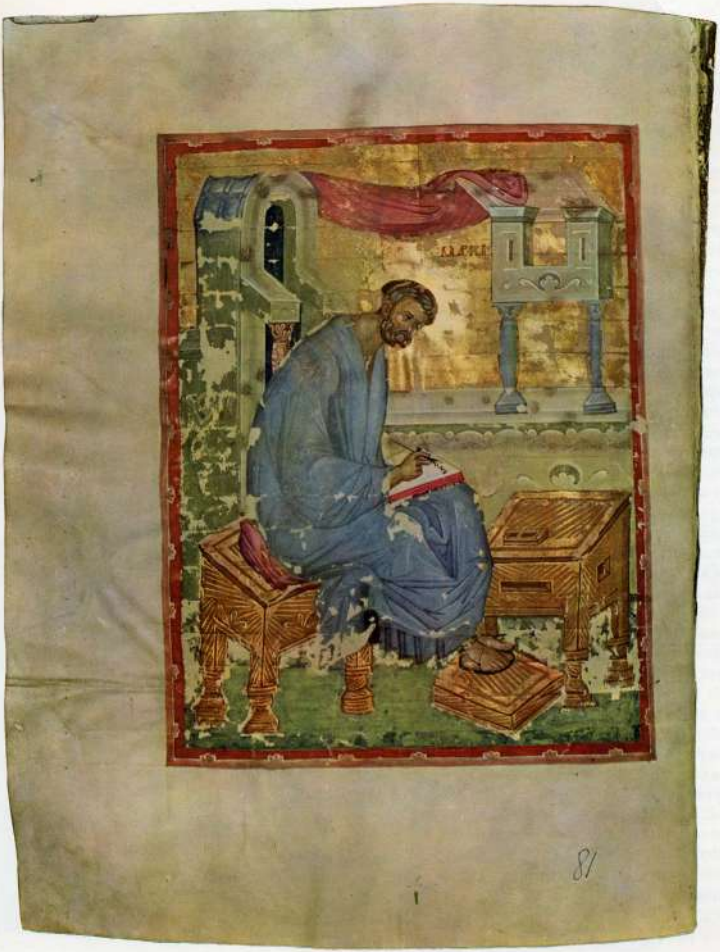
ΑΓΙΟ ΜΑΤΘΕ

serbe, comme celles représentant Saint Marc et Saint Luc (ill. 59) dans un Evangile d'origine probablement moscovite, conservé à l'Université de Moscou. A côté des évangélistes, on aperçoit un ange qui symbolise Sophie ou la Sagesse de Dieu. La composition dans l'espace, les poses, un peu théâtrales et maniérées des évangélistes et de l'ange, l'architecture étagée sur plusieurs plans et le type même des personnages, apparentent ces miniatures à la peinture serbe, et particulièrement aux fresques de Ravannitsa et de Manassia. L'écriture, pleinement consciente de ses moyens et assez subtile techniquement, a très peu d'affinités avec les traditions de l'école russe, et ressemble étrangement à une écriture serbe: la première couche de la carnation, verte, est nuancée de nombreuses ombres vertes; un glacis transparent recouvre toute la surface, les formes sont toutes rigoureusement définies, ainsi que la structure des rehauts clairs, la facture est finement travaillée dans le détail, les rapports de couleurs sont sérieusement étudiés, les teintes préférées sont le lilas et le bleu profond, les masses architecturales sont plastiquement rendues par des transitions chromatiques, et leur volume par des nuances... Seule la gamme de tons «majeure», dominée par l'alliance du bleu roi et du rouge vermillon, peut être considérée comme un emprunt aux habitudes de la peinture moscovite. Mais dans l'ensemble, le style de ces miniatures est si peu russe et si proche de l'art serbe, que l'on peut les considérer comme des œuvres serbes, avec cette restriction qu'elles furent exécutées en milieu russe et purent par là refléter certains usages en cours dans l'école de peinture russe.

En fait, la majorité des miniatures nées «sous la seconde influence slave du sud», sont là l'œuvre de maîtres russes qui se servaient des modèles serbes. Ce sont parfois des copies pures et simples d'œuvres serbes, comme par exemple les Feuillets de la collection Chtchoukine, qui datent de la fin du XIVe siècle et qui représentent les évangélistes Saints Marc et Luc (ГИМ, собр. Щукина, 10 а).

70. Saint Marc
Evangéliaire Khitrovo. Fin du XIVe—début du XVe s. Moscou

St Mark the Evangelist
Khitrovo Gospels. Late 14th—early 15th century. Moscow



81

Ces pages sorties d'un manuscrit novgorodien, ils sont, probablement, une copie exacte des miniatures serbes de l'Evangéliaire Muzeiskii. Parfois ce sont des miniatures russes dont le prototype slave du sud est difficile à identifier exactement, mais qui, par leur iconographie et leur style, révèlent nettement l'imitation d'originaux slaves méridionaux. A ces dernières se rattache une miniature d'origine provinciale qui représente Saint Basile de Césarée (ill. 58), et qui se trouve dans les «Propos de Saint Basile de Césarée» (fin du XIVe—début du XVe siècle). L'écriture en est pesante et inharmonieuse sans commune mesure avec les traditions russes; elle a des traits en commun avec la peinture provinciale de la Macédoine à la fin du XIVe siècle. Au même groupe appartiennent, bien que partiellement, quatre très belles miniatures représentant les quatre évangélistes, dans un Evangile de 1401, provenant vraisemblablement de Moscou (ill. 60—62). La genèse de leur style est particulièrement complexe. Outre une parenté évidente avec le style serbe de la fin du XIVe—début du XVe siècle, on y remarque un écho certain de la tendance constantinopolitaine répandue alors à Moscou. Leur écriture est très personnelle, bien qu'au fond, elle ne représente qu'une fusion des diverses traditions artistiques en vigueur à Moscou au seuil du XVe siècle qui constituent la synthèse de tout le mouvement de basse époque des Paléologues plus quelques symptômes de russification. On comprend dès lors que certaines miniatures moscovites de ce temps, absolument différentes d'interprétation et de style, utilisent les mêmes compositions et le même choix de formes architecturales: ainsi l'Evangile en question, de 1401, et l'Evangéliaire Khitrovo. Le seul fait que ce soit possible, que peut-être même des «calques» aient été utilisés, prouve la grande unité intrinsèque d'orientations stylistiques très différentes, mais qui expriment au fond les recherches artistiques générales de l'époque. Et c'est précisément la raison grâce à laquelle a pu se produire l'étrange coexistence et

71. Saint Luc
Evangéliaire Khitrovo. Fin du XIVe—début du XVe s. Moscou

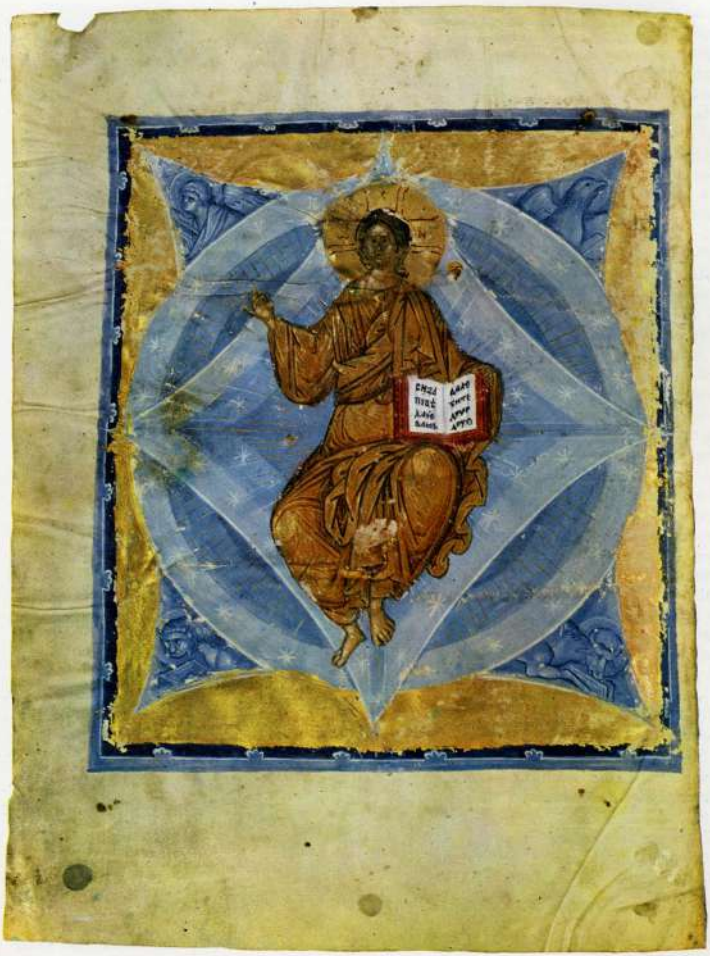
St Luke the Evangelist
Khitrovo Gospels. Late 14th—early 15th century. Moscow

mélange des styles que l'on observe à Moscou au seuil du XVe siècle. Les miniatures de l'Evangile de 1401 sont peut-être les œuvres les plus complexes que l'époque ait produites.

Outre les liens évidents avec l'art byzantin et slave méridional, on détecte dans les miniatures russes du début du XVe siècle certains rapports avec la peinture de Moldavie et Valachie. Les miniatures représentant les apôtres (ill. 63) dans les Epîtres du Musée Russe de Léningrad (manuscrit créé à Moscou dans le premier tiers du XVe siècle) sont proches, par leur composition et leurs fonds architecturaux compliqués, des miniatures d'un Evangile moldave créé en 1429 et conservé à la Bibliothèque Bodley (Cod. Can. gr. 122). Elles sont également, par certains procédés concrets, proches de celles d'un Evangile provenant du Trésor de la Laure de la Trinité (début du XVe siècle, ill. 64—66) et de certaines miniatures d'un Evangile de Péréslavl (fin du XIVe—début du XVe siècle), notamment celles représentant Saints Matthieu, Marc et Luc. Elles ne peuvent être toutes les copies d'un seul et même original, ou, moins encore, les copies l'une de l'autre. Ce qui les rapproche, ce n'est que cette orientation générale du style en vigueur à Moscou au tout début du XVe siècle. Les miniatures de l'Evangile de Péréslavl-Zalesski sont de toutes les moins intéressantes. Leur écriture ne laisse entrevoir qu'un faible reflet de cette manière, et uniquement dans la technique d'exécution. Les illustrations des deux autres manuscrits sont remarquables de maîtrise et originales d'interprétation. Concrètement parlant, leur langage stylistique est très dissemblable; mais la source qui alimente leur style, le caractère général de celui-ci — raffiné, calligraphique, révélateur d'une époque consommée — est un facteur de ressemblance. La genèse de ce style est compliquée. La structure, typiquement byzantine (de l'époque tardive), de l'image et de l'écriture, s'unit ici à un style lyrique et pénétrant qui évoque l'art serbe tardif et l'école morave. Ce style morave est presque trop raffiné, trop subtil, pour la norme

72. Le Christ en Majesté
Evangéliaire du monastère Andronikov. Début du XVe s. Moscou

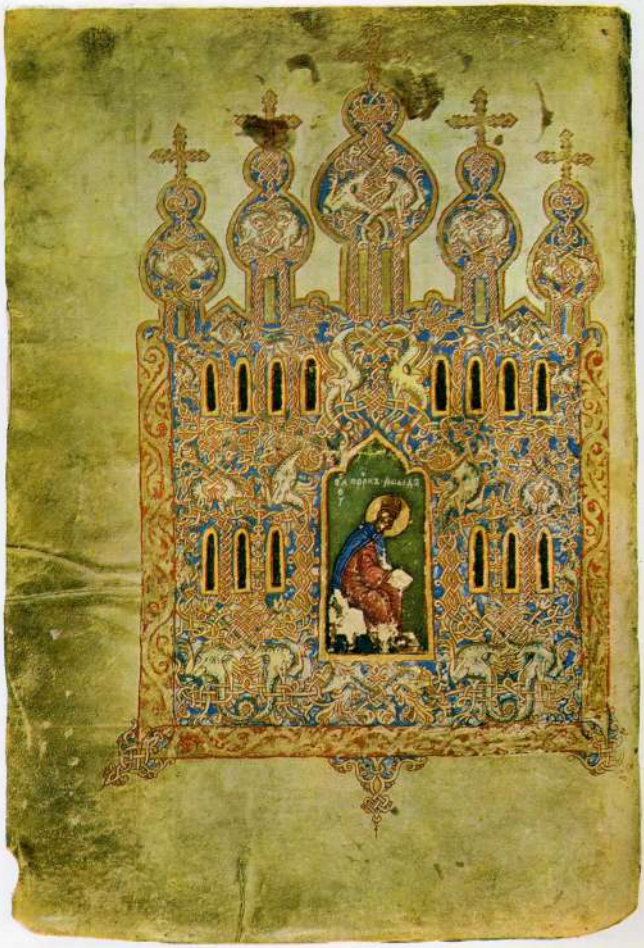
Christ Emmanuel in Majesty
Gospels from St Andronicus Monastery. Early 15th century. Moscow



byzantine; il se situe à la limite, au-delà de laquelle la structure byzantine, foncièrement impersonnelle, acquerrait une intimité qui serait contraire à son essence. Ce style a dû être autre chose qu'un phénomène serbe d'importance purement locale. Il est probable qu'il s'est répandu jusque dans la peinture byzantine constantinopolitaine, et cela d'autant plus qu'on détecte déjà son origine dans les fresques de Kharié-Djami (Monastère de la Chora). Ce n'est peut-être qu'un effet du hasard si aucun modèle datant de la fin du XIVe—début du XVe siècle, provenant de la capitale et marqué du même sceau émotionnel et stylistique, ne s'est conservé. Au début du XVe siècle, après la conquête de la Serbie par les Turcs, le style de l'école morave s'implanta dans l'art de la Moldavie-Valachie. De quelle source il parvint jusqu'à Moscou: de Constantinople, de la Serbie ou de la Moldavie — il est difficile de le dire. Mais il n'y a aucun doute que les artistes russes le connaissaient, et qu'il a joué un rôle important dans la formation du style moscovite, ou plus exactement du style russe, du XVe siècle. Ce n'est certainement pas un hasard, si les figures d'André Roublev offrent une certaine ressemblance avec celles des fresques de Kalenitch, ressemblance sinon concrète, du moins psychologique et stylistique. Cela ne minimise en rien l'importance des traditions de la peinture de Vladimir et Souzdal dans la formation du style de Roublev et de la peinture russe du XVe siècle; cela ne fait que montrer combien ses sources sont variées. En lui, les vieilles traditions russes ont fusionné avec les traditions byzantines et moraves, dans leur variante moldavo-valachienne, peut-être. Pareil croisement de courants artistiques différents pouvait fort bien se produire à Moscou, où la vie artistique, à la fin du XIVe siècle, avait mille visages. Et tout ce processus complexe est en partie reflété par les miniatures des manuscrits moscovites de la fin du XIVe—début du XVe siècle. L'interpénétration des styles est évidente dans les miniatures des Epîtres du Musée Russe et dans l'Evangile du

73. Le roi David
Psautier d'Onéga (de Smolensk). 1395. Russie Occidentale

King David
"Onezhskaya" Psalter. 1395. Western Russia



Trésor de la Laure de la Trinité. Dans les premières, c'est l'élément byzantin (basse époque des Paléologues) qui domine; dans les secondes, c'est le principe emprunté à la culture morave. C'est pourquoi, concrètement, elles diffèrent.

Les miniatures portant l'image des quatre évangélistes, dans l'Evangile du Trésor de la Laure, sont empreintes d'une dignité retenue, non exempte d'une certaine intonation intime. Elles ignorent les effets recherchés et les simplifications à l'intention d'un public plus large. Leur charme est tout entier dans leur écriture, méditative et approfondie, fondée sur les demi-tons. Avec cela, elles n'ont pas cette harmonie, cette paix, qui feront partie intégrante de la peinture russe du XVe siècle. Leur message intérieur, quelque peu tourmenté, la construction cristalline de la forme, l'écriture spécifique, tendue, font d'elles des enfants de cette époque riche en fermentations, quêtes, débats et désaccords de toutes sortes, que fut la fin du XIVe siècle et le début du XVe. Leur structure est pondérée et sereine, mais non sans une nuance d'inquiétude cachée et d'exaltation contenue. Leur écriture est plus individuelle que celle des miniatures de n'importe quel autre manuscrit russe de l'époque. Elle n'a pas d'analogues dans la peinture russe. Elle porte un sceau particulier, d'aristocratisme et de préciosité, de raffinement et de maniérisme. L'essentiel dans leur style, c'est le dessin, la ligne, le trait. La draperie est faite d'une infinité de menus plis irréguliers, que ne rehausse aucune tache claire (obligatoires dans la peinture russe ancienne), mais que soulignent des traits d'une finesse et d'une acuité extrêmes, longs ou courts, droits ou fragiles. Quant aux rehauts blancs habituels, l'artiste ne les utilise que rarement, dans certains endroits seulement. Pour éclairer les vêtements et rendre leur plastique, il emploie la céruse, mais en la posant, non point en traits pâteux soulignant les plis, mais en une mince couche fluide et transparente, tel un glacis de surface. Ces drapés multiples et fractionnés, qu'aucune matérialité cependant

74. Saint Siméon Stylite entre un évêque (Saint Nicolas le Thaumaturge?) et un moine inconnu
Prologue. Deuxième moitié du XIVe s. Russie Centrale

St Simeon Stylites with a Bishop (St Nicholas the Miracle-worker?) and a monk
Paterikon. Second half of 14th century. Central Russia

75. Saint Jean l'Evangéliste
Evangéliaire du XIVe s. Russie Centrale

St John the Evangelist
Gospels. 14th century. Central Russia

n'alourdit, finissent par constituer un ensemble étrange et subtil très différent du système courant des draperies dans la peinture russe de l'époque. Sa mobilité est due à une sorte d'illumination intérieure. Le dessin revêt parfois une acuité nerveuse: elle rompt l'unité du contour et brise l'harmonie tranquille de toute la peinture. Le dessin, qui jusqu'alors dans la peinture russe n'était destiné qu'à maintenir et resserrer la matière picturale, et surtout l'image, dans les limites strictes du canon, reçoit ici, dans ces miniatures, une indépendance encore jamais vue. On sent une prise de distance à l'égard de la mesure idéale. En accentuant le système des lignes et en lui insufflant de la vie, l'artiste montre qu'il s'intéresse au principe de l'art en soi et fait preuve d'un goût presque personnel: cela détruit la priorité du principe spirituel et contredit toute création (et appréhension) idéale de l'image mystique.

Ces miniatures présentent des couleurs claires et nombreuses, bien que leur coloris général soit assourdi, nuancé, exempt de l'ardeur et de la franchise propres aux miniatures russes en général. Pour les vêtements, l'artiste utilise des tons légers, modérément vifs et souvent transparents, qui ne visent aucun effet immédiat. Sa peinture témoigne d'un art subtil de conjuguer les teintes. Il aime que les couleurs se reflètent l'une dans l'autre et il suit le moindre reflet des couches inférieures à travers la couche de surface, il pose des ombres colorées qui souvent modèlent la forme à la place des rehauts habituels. Un bleu clair transparent éclaire des vêtements verts, et ce si difficile mariage est magistralement réussi. Certes, on est encore loin de l'aérienne douceur de la peinture russe du XVe siècle. Les tons et même leurs nuances sont ici froids et précis; ils font admirablement ressortir la forme. C'est le principe de l'art byzantin architectonique, et non de l'art russe du XVe siècle, avec ses douces tonalités lyriques. D'autre part, la façon dont l'auteur de ces miniatures use de la couleur, est tout à fait spéciale, et n'a rien de commun avec la

76. Saint Grégoire de Nazianze
Les Entretiens de Saint Grégoire de Nazianze. Fin du XIVe s. Novgorod

St Gregory the Theologian
Homilies of St Gregory the Theologian. Late 14th century. Novgorod

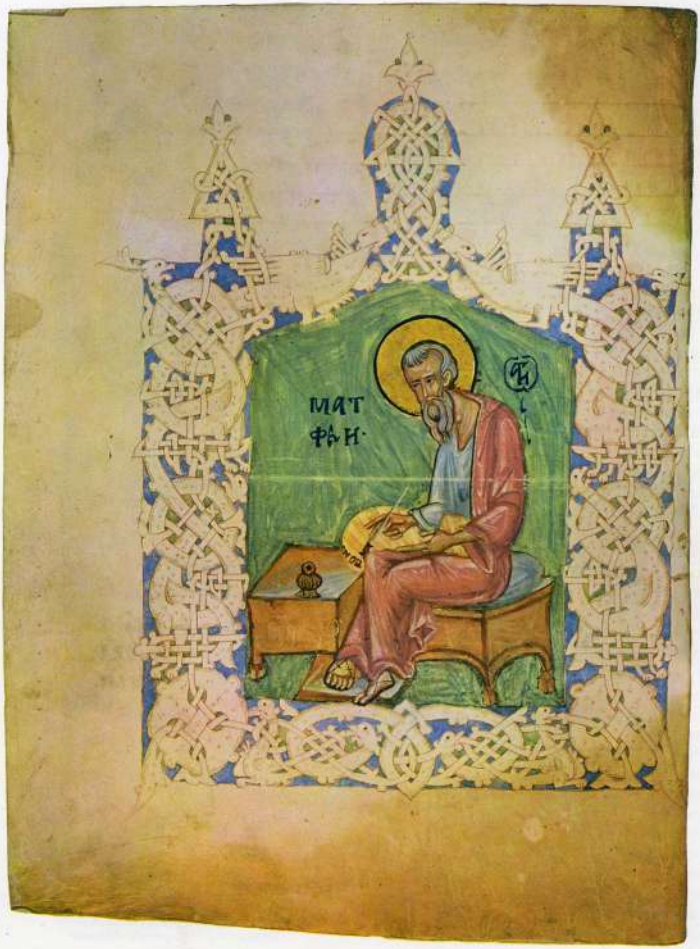
ΓΡΗ
ΓΟΡΙ
ΟΣ

peinture byzantine ou russe du XIVe siècle. Il rend égale l'intensité des tons en diminuant leur violence sous l'effet d'une sorte d'éclairage intérieur. En s'atténuant, les tons les plus contrastés, les plus incompatibles, se rapprochent. Cet effet est obtenu également grâce aux nombreux reflets par transparence, dont nous avons parlé, ainsi qu'au ton neutre, uniformément ocre des coulisses architecturales et à tout le milieu extérieur. Virtuosité et liberté dans l'utilisation de la couleur s'allient ici à un goût exquis. Avec une parfaite sûreté de main et un véritable brio, l'artiste emploie des procédés hardis: il pose des ombres bleues transparentes sur les vêtements verts, il utilise (pour le sol notamment, dans la miniature représentant Saint Marc) une couleur rare, le lilas pâle, qui vient affiner encore la gamme des violets byzantins. Le contour des montagnes (dans la miniature représentant Saint Jean) est repris par une ligne acérée et zigzagante, tandis que leurs gradins sont peints en rose et bleu transparents et que leurs pentes jaune clair sont couvertes d'un glacis blanc, ultra-fin et à peine perceptible. Cette façon de peindre les montagnes est extrêmement fantaisiste.

Pour rendre les chairs, l'artiste a aussi sa manière personnelle, qui ne ressemble pas à ce que nous avons vu jusqu'à présent dans les miniatures russes. La première couche de la carnation, légèrement verte «sankir» est résolument différenciée de la couleur brune de base qui couvre presque intégralement les visages, les mains et les pieds. Cette couleur brune a une épaisseur, une solidité presque tangibles. Et le contraste entre la première couche de la carnation et cette teinte brune qui remplace la gamme des ocres traditionnelle, est si grand, qu'il suffit à lui seul à rendre la plasticité des formes. Point n'est besoin ici, pour rendre les volumes, ni des traits de céruse, ni des transitions, fusions et mélanges subtils de nuances... Une interprétation aussi audacieuse et constructive de la forme est en rapport direct avec la façon, toujours très architectonique, de structurer

77. Saint Matthieu
Evangéliaire. 1409. Pskov

St Matthew the Evangelist
Gospels. 1409. Pskov

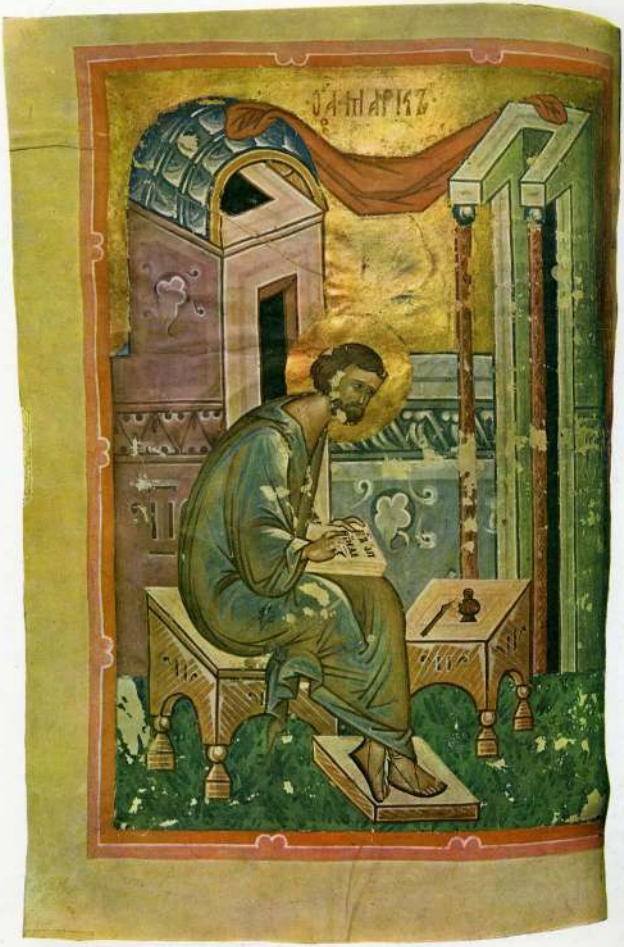

ΜΑΤ
ΦΑΗ·

les visages, dans l'art serbe. Bien qu'ici, dans les miniatures de ce manuscrit, la plastique des formes ne soit fondée que sur l'accentuation et la confrontation des masses, qui produisent l'illusion du relief. Les couleurs et leurs rapports n'y ont presque aucune part. Toute la surface colorée est faite de tons bruns et vert pâle, sans les moindres éclairs vifs ou éclatants. Les chairs sont rendues par un système de nuances extrêmement retenu et concordant qui par son euphonie est proche de l'harmonie douce et sereine de la peinture moscovite du XVe siècle.

Le style de ces miniatures est d'une origine fort complexe. De nature non russe, il présente cependant de nombreux points de contact avec l'école de peinture russe du XVe siècle. Un caractère réservé, une ambiance de paix et de recueillement, l'absence de dynamisme (si typiques de la peinture russe de la fin du XIVe siècle), l'aristocratisme, la subtilité de leur écriture — qui frise le maniérisme — et le sceau d'une élégance toute mondaine, rapproche le style de ces miniatures de celui de l'école morave et de la jeune peinture de Moldavo-Valachie. Les personnages aussi, avec leurs fins visages spiritualisés, ont des affinités avec ceux des écoles citées. La façon de traiter les visages plastiquement, mais à l'aide d'un système de tonalités douces, est comparable aussi. L'écriture de l'artiste y est étonnamment personnelle. Elle porte l'empreinte de noblesse, de tension intérieure, contenue et fondée sur des nuances, qui fait passer à travers toute la structure picturale une sorte d'impulsivité cachée, n'a pas cette expressivité pressante propre à l'art russe. Ce style original et impulsif (bien que fondé sur des demi-tons) fut probablement apporté à Moscou par des maîtres slaves du sud ou moldaves, à moins qu'il n'ait été transmis par les manuscrits eux-mêmes, manuscrits étrangers importés à Moscou. Nos miniatures sont peut-être des copies, exécutées par un artiste éminemment doué et capable de se pénétrer à fond d'un art étranger. Mais certains éléments de leur style (euphonie de toute la structure,

78. Saint Marc
Evangéliaire. Vers le milieu du XVe s. Moscou

St Mark the Evangelist
Gospels. Mid-15th century. Moscow



modération de la gamme chromatique, tonalité unique dans le traitement des visages, douceur des expressions et recherche de l'harmonie) ont beaucoup d'affinités avec le style pictural qui se constituait à Moscou et, plus généralement, en Russie.

Ce style russe fut sans doute beaucoup moins bien représenté dans les miniatures de la fin du XIVe—début du XVe siècle, que dans les icônes de la même époque, mais par contre, les miniatures ont mieux que les icônes reflété la diversité des courants et des relations artistiques existant à l'époque dans l'art russe. Seuls des traits isolés du style national, lequel prévaudra dès le XVe siècle, se manifestèrent dans les miniatures et, dans aucune, ils ne formeront une quelconque unité.

L'œuvre dans laquelle ces traits sont les plus évidents, bien qu'ils n'y constituent pas un style et existent à côté d'un système encore tout byzantin, est l'Evangéliaire Khitrovo, de Moscou (fin du XIVe — début du XVe siècle) (ill. 67—71). Comparées aux autres miniatures russes de ce temps, celles de cet Evangile présentent tant de traits propres à l'art purement russe, qu'on peut parler à leur propos (et à leur propos seulement) de la formation du style russe du XVe siècle. Cette raison — ainsi que la qualité exceptionnelle de ces miniatures — ont fait qu'elles occupent une position centrale dans l'histoire de la miniature russe et même de toute la peinture russe des XIVe—XVe siècles. On va même parfois jusqu'à les attribuer à Roublev, le plus grand maître de l'époque et le plus national. Ce faisant, on relègue à l'arrière-plan le principe byzantin qui en fait les sous-tend et les domine, ou bien on le dissout et on le confond avec le principe russe.

Sur les huit miniatures de l'Evangéliaire Khitrovo sont représentés les quatre évangélistes et leurs attributs; l'aigle, l'ange, le lion et le taureau. Pimpantes, resplendissantes, ces miniatures sont d'une somptuosité rare, même chez les icônes. L'abondance de la lumière, l'éclat des couleurs et le miroitement des nuances — des bleus clairs, des mauves

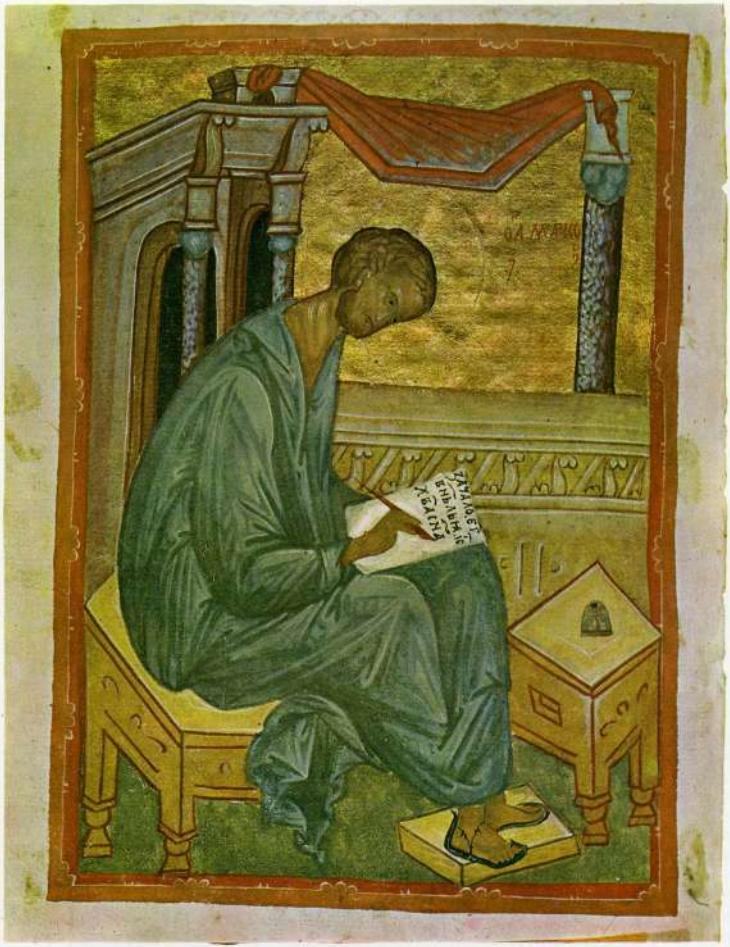
79. Saint Luc
Evangéliaire. Vers le milieu du XVe s. Moscou

St Luke the Evangelist
Gospels. Mid-15th century. Moscow

et des ors, tout le halo qui les enveloppe, attestent bien l'élan et la vitalité dont fait preuve l'art russe à la charnière des XIVe et XVe siècles, et diffèrent foncièrement du caractère sévère, morose et figé qui est l'apanage de l'art byzantin d'alors. Ces miniatures ne sont pourtant pas dépourvues d'une certaine austérité. Un didactisme un peu froid, une ordonnance idéale et abstraite, les éloignent du style national russe du XVe siècle, doué d'un lyrisme et d'une chaleur qui tempèrent la sévérité byzantine. Ces traits viennent tout droit du système pictural byzantin. La manière aussi de ces illustrations présente une combinaison de traits byzantins et russes. Les premiers dominent nettement dans les deux miniatures principales, celles qui représentent Saint Jean à Patmos et l'ange. Elles sont probablement l'œuvre d'un maître grec. L'écriture en est d'une acuité presque froide. Rien d'ineffable ici: tout est rigoureusement exprimé. Aucune adaptation intuitive, artistique, du style byzantin, mais une connaissance approfondie de ses normes; pas de douceur dans les formes, mais une précision calligraphique. Les vêtements, les visages sont traités dans le pur système byzantin, avec sa précision, son souci des formes, sa conception assez impersonnelle et stylisée de l'idéale harmonie, sa recherche d'une rectitude classique dans la technique même. Les visages sont peints très attentivement et froidement, sans cette impulsivité propre aux icônes russes du XIVe siècle, mais sans non plus cette chaleur, cette douceur intérieures des icônes du XVe siècle. Comparés aux personnages des autres miniatures du manuscrit, ces visages (surtout celui de Saint Jean) sont plus nobles, mais aussi plus sévères et plus secs. Leur écriture présente une similitude absolue avec le style des Paléologues, similitude aussi bien apparente que foncière. L'artiste sait admirablement rendre la plastique de la forme, fondée sur la fusion des nuances (uniquement des bruns et des verts subtils) et l'absence de tout contraste. Pareil modelé des visages accuse un sens du volume presque sculptural.

80. Saint Marc
Evangile. Dernier tiers du XVe s. Moscou

St Mark the Evangelist
Gospels. Late 15th century. Moscow



Les vêtements de Saint Jean, de Prokhoros et de l'ange sont exécutés dans le même style byzantin, pur et exact. Leur exécution est étonnamment rigoureuse. L'artiste trace un dessin idéalement pur, il travaille minutieusement les drapés en les dotant d'une valeur constructive et d'une nécessité parfaites; il choisit une gamme de couleurs froide et raffinée où dominent les combinaisons de bleus et de mauves, tant aimées des byzantins. Il combine les couleurs avec une aisance, une liberté, un sens artistique parfaits, modelant les manteaux mauves de reflets bleutés et d'ombres plus sombres. Il crée des dégradés d'une infinie subtilité. Cependant, il n'y a ni chaleur ni douceur dans sa palette, à la différence de celle des artistes russes du XVe siècle. Ses couleurs sont toujours froides et bien définissables; leurs rapports ont du brio et une élégance toute aristocratique. Tout comme la structure de la forme, l'harmonie chromatique de ces miniatures est fidèle à l'esprit byzantin, sévère et exigeant. Dans son haut achèvement classique et sa propension à un certain académisme, ce style (extrêmement proche du style des Paléologues) atteint son plein apogée dans les miniatures de l'Evangéliaire Khitrovo.

A la peinture byzantine remontent également les fonds architecturaux de ces miniatures. Ceux-ci attestent en effet le désir d'organiser l'espace. Les édifices et leurs détails sont symétriques et équilibrés; leurs proportions sont douées d'harmonie. L'aménagement des formes architecturales accuse nettement un effort pour suivre les lois logiques de la perspective. Toutes les constructions sont douées de volume, de masse et de spatialité. L'artiste a voulu que les fonds architecturaux ne soient plus de simples coulisses décoratives, non plus un simple cadre abstrait, mais qu'elles créent l'illusion d'une entité spatiale qui soit, sinon réelle et en trompe-l'oeil, du moins douée de sens et d'énergie. Mais ceci n'est en fait qu'apparent, et les fonds architecturaux ne sont pas encore «utilitaires»: leurs détails ne sont proportionnés que les

81. Saint Matthieu
Evangile provenant du monastère Saint-Cyrille-Bélozerski. Dernier tiers du XVe s.

St Matthew the Evangelist
Gospels from St Cyril of Belozersk Monastery. Late 15th century

uns par rapport aux autres, et non par rapport à l'ensemble de la composition et à la scène qu'elle représente. C'est une architecture abusive, concrète dans les détails mais profondément abstraite dans le fond. L'artiste s'amuse à rendre la construction plastique des masses et les lois de l'architecture, mais il ne cherche pas à saisir des réalités concrètes. Tout cela est proche des principes qui régissent la représentation des fonds architecturaux dans les mosaïques et les fresques de Kharié-Djami, ce qui, une fois de plus, nous transporte dans le monde byzantin des Paléologues.

Le traitement éminemment pictural des visages de Saint Marc et de Saint Luc, ainsi que des montagnes dans la miniature représentant Saint Jean, n'est pas sans affinités avec le système pictural grec. Libre, personnel, il rompt avec les procédés standard. Les visages sont littéralement façonnés par la couleur, une couleur épaisse et molle, posée d'un seul coup et non en couches successives; seuls des traits roses, rouges, verts et blancs recouvrent la première couche d'ocre foncé. Les tons sont francs, les couches de couleurs forment une surface animée, les combinaisons chromatiques sont hardies et convaincantes. On retrouve la même liberté dans la façon dont est traité le paysage de la miniature représentant Saint Jean. Les méplats des montagnes sont peints en couleurs claires et vives aux nuances multiples disposées en taches pittoresques qui font penser à des coups de pinceau improvisés: bleu clair, rose, mauve, jaune, gris cendré. Nous ne connaissons pas le modèle grec auquel remonte une écriture aussi originale. Par sa liberté et son indépendance vis-à-vis de la tradition, elle a bien des points communs avec l'art de Théophane le Grec, même si le lien entre les deux n'est pas direct. Entre autres, il y a un détail précis qui, dans les miniatures de l'Evangéliaire Khitrovo, fait penser à la manière de Théophane: ce sont les rehauts à la céruse qui illuminent les visages, les mains, et même les vêtements; brusques et comme esquissés, ils sont pourtant très précis, comme chez le Grec,

82. Le roi David
Psautier. Dernier quart du XVe s. Moscou

King David
Psalter. Last quarter of 15th century. Moscow

et posés bien parallèles aux points importants de la composition.

Bien des particularités de style de ces miniatures sont conformes au système pictural byzantin, mais un petit nombre seulement sont liées concrètement à la manière de Théophane. La majorité d'entre elles n'ont pas l'acuité ni l'originalité des œuvres du maître; par contre, elles sont aisément assimilables aux principes généraux du système des Paléologues, largement répandu dans la Byzance du XIVe siècle, et doué d'une beaucoup moins grande originalité que celui de Théophane. De deux choses l'une, ou bien ce manuscrit est issu d'un atelier de Moscou fondé par Théophane lui-même, ou bien il provient de l'atelier d'un autre maître grec.

Nous savons, d'après une lettre d'Epiphane le Sage à Cyrille de Tver, que Théophane le Grec était «un expert isographe du livre», autrement dit qu'il travaillait comme miniaturiste. Un grand maître comme lui devait avoir des élèves et diriger un atelier où l'on enluminait des manuscrits. Il est tentant d'attribuer les plus belles miniatures de l'époque (qui sont, en outre, parfaitement «grecques» d'esprit) — celles qui illustrent l'Evangéliaire Khitrovo — à l'atelier de l'éminent maître byzantin. Il est cependant parfaitement possible qu'elle provienne de l'atelier d'un autre maître grec. Car Théophane n'est pas le seul artiste grec qui ait travaillé à Moscou à la fin du XIVe siècle: les icônes et les manuscrits à peintures de Moscou en témoignent. La seconde hypothèse reste tout de même la plus vraisemblable, car le style des ces miniatures (y compris les deux premières, dont l'auteur n'est certainement pas russe) ne présente décidément pas assez de similitude évidente ou suffisamment concrète avec le style personnel de Théophane le Grec. Mais quoi qu'il en soit, il est indiscutable que le style des deux enluminures de l'Evangéliaire Khitrovo remonte à la peinture byzantine de la première moitié du XIVe siècle. Ce sont les traditions de cette dernière qui engendrent la pureté et la limpidité du langage, purement

83. Le prophète Zacharie
Les Prophètes. Fin du XVe s. Moscou

The Prophet Zachariah
Book of the Prophets. Late 15th century. Moscow

ЗАХАРІА

classique, ainsi que la luminosité et le raffinement de leur gamme chromatique, l'exactitude constructive de leurs formes, qui n'ont encore rien perdu de l'ancienne idéalisation poétique. Elles ne portent pas l'empreinte spécifique de la culture des Paléologues à son déclin. Seuls quelques procédés isolés, très «théophaniens», s'ajoutent à cette écriture classiquement limpide et lui font rendre un son légèrement plus inquiet.

Toutefois, le style des miniatures de l'Evangéliaire Khitrovo présente aussi des points communs avec la peinture purement russe et moscovite du XVe siècle. Ces points sont si nets et visibles dans les trois dernières miniatures du manuscrit, celles représentant Saint Matthieu, Saint Marc et Saint Luc, qu'on est autorisé à considérer celles-ci comme l'œuvre d'un autre artiste, russe celui-là, peut-être élève du premier. Ces pages constituent l'un des premiers échantillons du style national russe définitivement formé. Les visages (à l'exception de ceux de Saint Jean, de Prokhoros et de l'ange) ont le type russe: arrondis, aux traits fins, ils sont plus doux et plus aimables que les visages grecs, austères et ascétiques. La gamme chromatique elle-même rend un son russe: elle est plus claire, plus scintillante, plus apaisée et «majeure» que celle des œuvres grecques. Cependant la plus «russe» est la miniature qui représente Saint Marc. La couleur des vêtements, bleu vaporeux, et toute la composition sont doués d'un air de fête et d'un lyrisme étonnants. Les habits de l'évangéliste constituent une seule grande tache de couleur, toute miroitante dans son bleu de lait. Ils ne sont pas différenciés (la tunique et le manteau traditionnels) et sont perçus comme une seule pièce d'étoffe drapée qui enserre la silhouette. Leur contour est plus arrondi et moins précis que dans les autres miniatures. Pour les parties claires, l'artiste n'utilise pas les rehauts blancs qui soulignent trop crûment les formes, d'une manière trop constructive. Il obtient un modelé plus doux et plus subtil en posant de fins linéaments bleu foncé qui soulignent les plis. Il emploie

84. Saint Luc
Evangile. Fin du XVe—début du XVIe s.

St Luke the Evangelist
Gospels. Late 15th — early 16th century

Ѿ Лꙋкꙋ ст҃аго ст҃аго ѥвѧнгеліѧ

Понеже оубо мнѡ ѕинача
шѧ чинити повѣсть о
извѣстованыхъ въ нас
вещехъ. ꙗкоже прѣда
шѧ намъ иже испръвасъ
мовидци и слоугы быв
ше и словеси изволисѧ и мнѣ послѣ
довавшоу вышевъ сѣ испытно,

На рожд҃ чт҃наго пр҃тчѧ и кр҃тлѣ іѡа
на лі҃

186

la céruse presque exclusivement pour obtenir le glacis de surface, qui confère aux couleurs profondeur et lumière. La surface est ainsi fort peu compartimentée. La silhouette est appréhendée dans des contours paraboliques, les habits sont comme une seule tache, la matière même du manteau fait l'effet d'un fin tissu soyeux. Les couleurs, le bleu surtout, perdent cette précision calligraphique, ce graphisme qui étaient présents dans les images de Saint Jean et de l'ange; elles s'éclairent pour acquérir une douceur laiteuse et aérienne. Tous les visages, à l'exception de ceux de Saint Jean et de Prokhoros, sont traités à l'aide le larges ombres vertes, procédé qui rappelle la façon très russe d'apposer à plat les couleurs sur les figures. Par leur neutralité, celles-ci tempèrent le côté trop sculptural de la forme en conférant au personnage un caractère bienveillant. Le goût du contour continu et de la tache de couleur homogène, le refus du système traditionnel de disposition des rehauts, témoignent de la même tendance à modifier la structure même des œuvres. Cette aspiration à plus de douceur, de dégagé dans les silhouettes et d'arrondi dans les contours, qui fait que l'on attache moins d'importance à l'aspect constructif des formes, caractérise l'évolution du style pictural russe du XVe siècle.

Les trois dernières miniatures (Saint Matthieu, Saint Marc et Saint Luc) sont l'œuvre d'un artiste de Moscou contemporain d'André Roublev, à moins qu'elles ne soient l'œuvre du maître lui-même, bien que cela ne soit nullement prouvé pas plus que n'est prouvée l'appartenance des deux premières à Théophane le Grec. L'artiste russe qui a illustré l'Evangéliaire Khitrovo paraît devoir connaître à merveille les modèles byzantins et travailler dans l'atelier du maître grec auteur des deux premières miniatures, dont il subit certainement l'influence. Etait-ce l'atelier de Théophane le Grec ou d'un autre, il paraît impossible de l'établir avec certitude. Mais ce qui est évident, c'est la rencontre dans les miniatures de l'Evangéliaire Khitrovo du

85. Apparition de l'Echelle à Saint Jean Climaque
L'Échelle du Paradis de Saint Jean Climaque. Fin du XVe—début du XVIe s.

Vision of the Ladder to St John Climacus
Ladder to Paradise of St John Climacus. Late 15th—early 16th century. Moscow

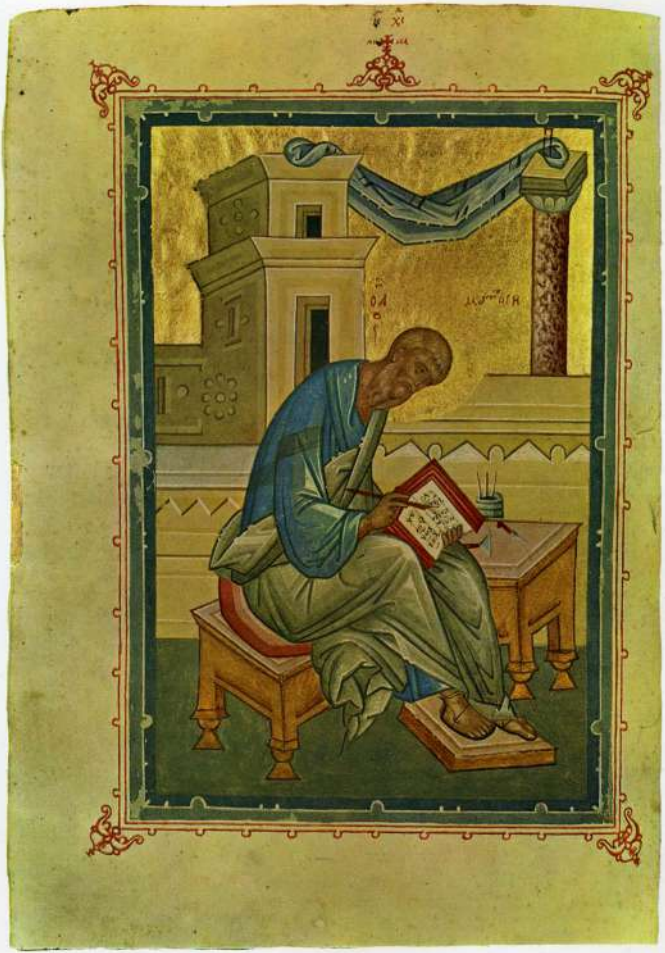
style byzantin que Moscou de la fin du XIVe siècle connaissait parfaitement et du style russe auquel appartenait l'avenir de l'art russe.

Ce tour d'horizon que nous faisons ne nous permet pas de nous arrêter sur tous les manuscrits russes à peintures de la fin du XIVe—début du XVe siècle. Il faut choisir ceux dont les illustrations reflètent le mieux l'évolution artistique de l'époque. Nous laissons de côté un grand nombre de manuscrits créés à Novgorod (un Psautier de la deuxième moitié du XIVe siècle, de la collection de la ОИДР, № 167, ГБЛ), et les Homélies de Saint Grégoire de Nazianze de la fin du XIVe siècle, provenant de la Bibliothèque Synodale, № 43, ill. 76), d'autres provenant de Pskov (l'Evangéliaire de 1409, ill. 77) ou de Moscou (les Sermons de Carême de Saint Basile le Grand, 1388, ГИМ, Чуд. 10), l'Evangile de la Cathédrale de la Dormition, datant de la fin du XIVe—début du XVe siècle (ГИМ, Успен. 4), un Evangéliaire provenant du Monastère Andronikov et datant du début du XVe siècle (ill. 72), ainsi que l'Evangile Morozov du premier tiers du XVe siècle, conservé au Palais des Armures, au Kremlin de Moscou (inv. № 11056). Les miniatures de ces manuscrits s'apparentent respectivement à l'un des courants étudiés ci-dessus.

Outre les manuscrits à peintures de Moscou et de Novgorod, il en existe provenant de villes de province qui présentent un grand intérêt. Leurs miniatures reflètent les modes d'écriture traditionnels des ateliers locaux. Leur style, souvent assez archaïque, est intéressant justement de par son caractère local. Ce sont eux qui souvent comblent les lacunes que présente l'histoire de l'art russe ancien, par suite du nombre insuffisant d'icônes datées et cataloguées. On peut citer parmi eux les manuscrits de la région Polotsko-Smolensky: l'Evangile d'Orcha, créé vers le milieu du XIVe siècle (ЦБАН УССР, ДА. П. 555) et le Psautier de l'Onéga ou de Smolensk (1395, ill. 73), les manuscrits de Riazan: une Lettre de Doléances du grand prince Oleg au

86. Saint Matthieu
Evangile. Début du XVIe s. Moscou

St Matthew the Evangelist
Gospels. Early 16th century. Moscow



monastère Olga de Riazan (deuxième moitié du XIVe siècle, ЦГАДА, Ф. 281, № 9821/1), ceux de Tver: la «Mesure Exacte» (ГБЛ, Тр. 15), de la Russie du Centre: un Evangile du XIVe siècle de la collection Frolov, № 15 (ill. 75), un Prologue de la deuxième moitié du XIVe siècle, de la Bibliothèque Synodale, № 247 (ill. 74). Il existe en outre des miniatures provinciales du XIVe siècle, d'une écriture primitive, qui sont en dehors de toutes lois d'évolution du style (un Evangile provenant de Galitch, région de Kostroma, 1357, ГИМ, Син. 68; des miniatures du XIVe siècle ajoutées à l'Evangile Fédorov, de Iaroslavl; un Evangile de Galicie-Volhynie du XIVe siècle, provenant de la Maison Pouchkine, ИРЛИ, Р. IV, оп. 25, № 30).

Au XVe siècle, les miniatures russes n'offrent pas la même diversité de styles qu'au XIVe siècle. La vie artistique du XVe siècle, est, sinon moins riche, du moins plus uniforme que celle du XIVe et surtout que celle du dernier tiers du XIVe—période de grand essor national et de grand élan artistique ayant permis l'afflux en Russie d'artistes étrangers et de modèles nouveaux. L'interpénétration des styles, du style local ayant déjà connu un brillant passé dans la Russie prémongole, aussi bien que des styles importés, favorise l'apparition, à Moscou, au début du XVe siècle, d'un style particulier, vraiment russe, qui va devenir, au sein de l'Etat russe centralisé du XVe siècle, un style national valable pour toute la Russie. C'est dans ce style que sont exécutées les miniatures du XVe siècle. Et l'on peut suivre, à la fois son évolution générale, et ses variations dans les centres locaux,— villes et monastères, d'après les manuscrits à peintures. Ce sont les miniatures, très nombreuses, de Novgorod (miniatures du dernier tiers du XVe siècle insérées dans un Evangéliaire du XVIe siècle de la collection Rogojski, Evangile du moine Zachée, 1495, créé au Monastère de Valaam, ill. 87) qui présentent le plus grand écart par rapport aux normes de ce style et le plus grand attachement aux traditions locales. Or, même elles, présentent des traits qui

87. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros
Evangéliaire du monastère de Valaam, ou Evangéliaire de Zachée. 1495. Novgorod

St John the Evangelist and Prokhorus
Gospels [rom St Balaam Monastery (Zaccheus Gospels). 1495. Novgorod

manifestement ne sont pas novgorodiens et appartiennent à un style panrusse, ou plus exactement, de par leur origine, russe du centre. Tout comme Novgorod, la ville de Pskov s'efforce de conserver son originalité. Mais nous ne possédons aucun manuscrit de Pskov datant du plein XVe siècle, et nous ne pouvons suivre l'évolution du style pskovien que d'après les icônes.

Nous connaissons beaucoup de manuscrits enluminés russes du XVe siècle. Mais presque tous datent du dernier tiers du siècle, l'époque de Dionissii. Fort étrangement, presque rien n'est resté de la première moitié du siècle, à l'exception des grands manuscrits moscovites du début: l'Evangéliaire Khitrovo et l'Evangile de Morozov, les Epîtres du Musée Russe, l'Evangile de la Dormition (№ 4) et l'Evangéliaire du monastère Andronikov. Mais en fait, ceux-ci se rattachent stylistiquement à l'époque qui marque la charnière entre les deux siècles, le XIVe et le XVe. Il est vrai qu'à l'époque d'André Roublev et de ses disciples de la première moitié du XVe siècle, c'est l'icône qui était l'emblème du temps. Cependant l'on hésite à croire que l'art de l'enluminure pût tomber dans l'oubli, surtout après le brillant essor qu'il connût au seuil du XVe siècle. Le manque dont nous parlons paraît plutôt dû à des accidents.

Un seul manuscrit, illustré de très belles miniatures, remonte au milieu du XVe siècle soit à la période intermédiaire entre Roublev et Dionissii; c'est l'Evangéliaire sur parchemin du Musée Historique, № 364 (ill. 78—79). Toutes les autres miniatures du XVe siècle (fort nombreuses) datent d'une période qui va des années 70 du XVe au début du XVIe siècle. La plupart proviennent des collections de la Laure de la Trinité-Saint-Serge, de l'Académie Théologique de Moscou, des monastères Saint-Cyrille de Bélozersk et de Saint-Joseph de Volokolamsk. Il y en a également un grand nombre dans les manuscrits des anciennes collections privées. La majorité a été créée à Moscou et dans les monastères des environs. Et celles qui virent le jour dans

88. Saint Matthieu
Evangile de Théodose, fils de Dionissii. 1507. Moscou

St Matthew the Evangelist
Gospels illustrated by Theodosius, son of Dionysius. 1507. Moscow

des régions éloignées de Moscou, comme la Russie méridionale (l'Evangile de la collection Roumiantsev, ГБЛ, Рум. 123; l'Evangile Anikiévo, БАН, 34.7.3, et d'autres encore) ressemblent extraordinairement aux œuvres de l'école moscovite.

Presque toutes les miniatures du XVe siècle tardif offrent une écriture de haute qualité: les meilleures ne le cèdent en rien aux célèbres icônes de Dionissii et de ses émules. A cette époque, l'art de la miniature connaît un épanouissement qui lui fait presque atteindre le niveau de l'icône. Et même là où la miniature n'atteint pas le degré de perfection de l'icône, elle reflète aussi bien que celle-ci les particularités du style russe du XVe siècle et sa portée symbolique.

Le livre manuscrit, au XVe siècle, prend un aspect nouveau: l'épais parchemin glacé fait place à un fin papier, la feuille présente des proportions plus légères qu'autrefois, l'écriture se fait plus libre et plus mobile. Le papier, qui, de par sa nature, boit la couleur, requiert une couche de peinture beaucoup plus fine et fragile que ne le faisait le lourd parchemin lisse. Dans un manuscrit du XVe siècle, toute page enluminée a un aspect plus léger et mieux proportionné. Quant aux personnages représentés, ils ont un rayonnement intérieur qui jamais encore, dans l'art byzantinisant, ne s'était manifesté avec tant de lyrisme et de spontanéité.

Plus aucun des procédés picturaux utilisés dans ces miniatures n'est rigoureusement lié au système pictural byzantin, avec son ordonnance idéale et sa froide proportionnalité. Ils sont soumis à leur lois, propres à la peinture russe et à elle seule, et visant à créer une atmosphère émue, pour ne pas dire sentimentale. Les artistes cernent les figures de larges et douces paraboles, en s'efforçant de préserver l'unité de la ligne et de la tache de couleur, ainsi que leur fluidité et leur accord. Ils ne fragmentent plus les tissus à l'aide de larges rehauts blancs, car au lieu de «compartimenter» la forme, ils veulent garder l'unité de la silhouette. Les draperies sont suggérées par des filets de couleur, courts et légers qui délimitent le tracé des plis d'une manière beaucoup moins crue et plus discrète que ne le faisaient les longs traits blancs verticaux des miniatures russes du XIVe siècle, et d'une manière beaucoup plus subtile et prudente que les hachurés roides des œuvres russes du XIIIe siècle. Les plis des vêtements sont compris et rendus si exactement qu'ils laissent aisément deviner la forme et le contour des chairs qu'ils recouvrent, mais sans pour autant offrir ce caractère constructif trop rigoureux propre à l'art byzantin. Les maîtres du XVe siècle font des vêtements amples qui semblent gonflés d'air. Les manteaux ne serrent plus les silhouettes, ils les enveloppent et leur confèrent légèreté et immatérialité. Ces peintres affectionnent les couleurs claires et douces, les transitions sans heurts, le bleu ciel et les ocres dorés. Ils aiment les tons majeurs et bien accordés entre eux; ils évitent tout contraste et surprise. Plutôt qu'une couleur franche et bien localisée, ils choisissent un ton légèrement brumeux ou laiteux, ou la combinaison de demi-tons presque fanés. Il y a dans leurs rapports de couleurs un esprit de paix et de recueillement qui s'adresse à l'observateur méditatif. Grâce à l'abondance des bleus qui étincellent et des glacis à la céruse qui miroitent, la surface colorée irradie la lumière, mais avec une discrétion, qui crée l'impression que la source de lumière n'est pas extérieure, mais intérieure: c'est une irradiation intime qui spiritualise les formes et la matière toute entière. Les figures ont des proportions allongées et une immatérialité qui les arrachent presque à la terre. Les visages ont des types russes et une expression de bonté, de pardon, qui sont ceux des personnages d'André Roublev; la forme et le contour des têtes, aussi. Dans les meilleures miniatures du XVe siècle tardif, le traitement des visages est basé sur des fondus et des dégradés infiniment subtils, et l'interpénétration à peine perceptible de tons bruns chauds et de verts voilés étonnamment lumineux. On n'y voit plus d'incarnat rouge qui briserait d'un éclat

trop vif la tendre et transparente harmonie des tons. La couleur ne façonne pas le volume, elle l'enveloppe. Il n'y a dans cette écriture aucune couleur crue, aucun coup de pinceau expressif, aucune divulgation des procédés utilisés. Elle est entièrement construite sur des fondus, des alliages, ce qui, avant le XVe siècle, ne s'était jamais vu dans les miniatures. Cette écriture convient aux icônes, mais elle est d'une application bien délicate dans les miniatures, où la surface à peindre est très restreinte et très difficile à recouvrir de nuances en dégradé d'un seul et même ton. Or toutes les meilleures miniatures russes du XVe siècle utilisent précisément ce mode d'écriture.

Le «fondu» représentait l'un des procédés les plus savants du système pictural byzantin. Son rôle était de dissimuler le processus même d'appréhension et d'interprétation de la forme, susceptible de distraire l'observateur d'une contemplation purement spirituelle. Il fut souvent utilisé dans l'art Comnénien. Cependant les normes classiques d'un mode de pensée plastique restaient là toujours en vigueur et jamais les «fondus» n'estompaient la forme, ne diminuaient la solidité et la tangibilité de la construction. Tandis que dans la peinture russe du XVe siècle, le procédé des «fondus» atteint à un tel raffinement que l'écriture elle-même, fondée sur l'alliage de mille nuances, devient indiscernable. La forme a moins besoin d'avoir un sens clair et constructif; ce qui compte, c'est la facon de l'appréhender, par l'esprit et non par les sens. L'écriture fondue, douce et secrète, répondait parfaitement aux exigences de l'art du temps, avec son lyrisme d'une part et son élan vers un profond recueillement religieux, de l'autre.

Les fonds architecturaux, dans les miniatures du XVe siècle, diffèrent sensiblement de ceux que l'on voyait dans les œuvres de l'entre-deux siècles. Ils n'ont plus d'ordonnance idéale, ni de concordance entre leur formes et avec la scène représentée, ni de cette conception plastique, de ce désir d'organiser l'espace. Les fonds architecturaux du XVe siècle sont absolument en dehors du monde de la chair et de la pesanteur; ils n'ont qu'une fonction strictement décorative. Leurs formes n'ont plus aucune matérialité, et les rapports entre elles sont privés de toute de réalité. Construites selon les lois de l'espace à deux dimensions, elles sont uniformément coloriés. Ces coulisses sont empruntées à la peinture d'icônes, où leur évolution est soumise aux exigences décoratives de l'iconostase. Comparées aux coulisses architecturales du XIVe siècle, elles acquièrent une signification nouvelle, décorative d'un côté, fantastique et spiritualisée, de l'autre.

Tous ces traits de style donnent aux miniatures du XVe siècle une intonation très peu ascétique. Lignes souples et enveloppantes, harmonie de la gamme chromatique, légèreté aérienne des couleurs, expression bienveillante des visages, doux et compatissants, tout cela tend à exprimer l'esprit spécifique de l'art russe du temps, esprit d'union et de bienveillance. Comme les icônes, les miniatures du XVe siècle ont reflété cette atmosphère spirituelle propre qui régna en Russie, dans les monastères surtout, depuis la fin du XIVe siècle et pendant toute la durée du XVe. Cette atmosphère créée sous l'influence des idées de Saint Serge de Radonèje et plus tard, de Saint Nil de la Sora, une atmosphère pleine d'idées pures, un peu naïves et patriarcales, sur la perfection morale et l'égalité spirituelle, proche, dans sa simplicité et son utopisme, de celle qui entoura la société des premiers chrétiens aux temps apostoliques.

Cependant, le caractère général de ce style et certaines de ses particularités (le fini des contours, la luminosité des couleurs, le dégradé subtil des alliages de tons, l'absence de toutes associations concrètes qui pourraient troubler la méditation pure) correspondent à la contemplation sereine qui est propre à l'orthodoxie.

Dans l'histoire de l'art russe, la peinture du XVe siècle représente l'étape la plus originale. Ce fut la période de l'épanouissement du

style national russe, indépendant à l'égard des traditions de l'Orient byzantin. Les très nombreuses miniatures russes du XVe siècle ont reflété ce style avec une perfection artistique qui ne le cède en rien aux icônes. Le dernier tiers du XVe siècle marque à la fois l'apogée de cet art et l'amorce de son déclin. Dès la fin du XVe siècle il commença à perdre de sa teneur profonde pour revêtir des formes sèches. Les miniatures reflètent assez bien cette évolution. A côté des images pénétrées d'une douce cordialité comme par exemple les figures des Evangélistes dans les Evangiles du derniers tiers du XVe siècle provenant de la collection de l'Académie Théologique de Moscou (№ 1, ill. 80) et du monastère de Saint-Cyrille de Biélozersk (№ 44/49, ill. 81), il y a un grand nombre de miniatures des dernières années du XVe siècle et des premières années du XVIIe siècle qui rendent témoignage du déclin de ce courant pictural (l'Evangile de la Bibliothèque Publique, ill. 84; les Epîtres du monastère Saint-Joseph de Volokolamsk, ГБЛ, Иос.-Волок. 79, l'Evangile МДА, № 2, ill. 86, l'Echelle du Paradis de saint Jean Climaque provenant de la collection du monastère de la Trinité, № 162, ill. 85, etc.). Au début du XVIe siècle ce style perd presque complètement sa signification intérieure et symbolique, pour ne garder qu'une acuité, un raffinement quasiment calligraphiques; il n'est plus imprégné de chaleur humaine ni de grande spiritualité; la forme seule lui reste, enveloppe colorée d'une image jadis fort imposante. Cette tendance est déjà visible dans les miniatures de l'Evangile de 1507 créées par Théodose, fils de Dionissii, le maître célèbre du XVe siècle (ill. 88). Brillantes, ornées comme des joyaux, ces miniatures ignorent la juste mesure classique et sont les premiers jalons sur l'une des voies qu'empruntera la miniature russe au XVIe siècle.

Les miniatures russes du XVIe siècle offrent un tableau assez varié. Cependant, en dépit de leur diversité, il est évident qu'elles ont dans l'ensemble recherché, avant tout l'effet apparent et l'expressivité. Il en fut de même pour les icônes. Celles-ci, pourtant, ont longtemps gardé le reflet du style de Dionissii. Pour la miniature, la charnière entre le XVe et le XVIe siècles fut une période de transformation plus radicale. Les premières années du XVIe siècle passées, on ne trouve dans la miniature russe rien d'égal ni même rien de comparable au style et au langage des miniatures du XVe siècle.

*TABLE DES ILLUSTRATIONS**

Evangéliaire d'Ostromir. 1056—1057. Kiev. Parchemin. ГПБ, Fn I. 5

1. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 24 × 22 ** cm
2. Saint Luc. 25 × 19 cm
3. Saint Marc. 23,5 × 21,5 cm

Evangéliaire de Mstislav. Début du XIIe s. Novgorod. Parchemin. ГИМ, Син. 1203

4. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 20,5 × 20 cm
5. Saint Matthieu. 26 × 23 cm
6. Saint Luc. 26 × 25,5 cm

Evangéliaire de Miliata, ou Evangéliaire de Domka. 1215 (1188 ?). Novgorod. Parchemin. ГПБ, Fn I. 7

7. Saint Jean l'Evangéliste et l'apôtre Paul. Miniature du XIe s., cousue dans le manuscrit. 29,5 × 22 cm

Evangéliaire de Dobrila. 1164. Province de Galicie-Volhynie. Parchemin. ГБЛ, Рум. 103

8. Saint Luc. 28 × 21,3 cm (dimensions de la page)

«Evangile instructif» de Constantin de Bulgarie. Deuxième moitié du XIIe s. Russie du Nord-Est Parchemin. ГИМ, Син. 262

9. Le tsar Boris-Michel de Bulgarie. 20 × 12 cm

Les Epîtres. 1220. Rostov. Parchemin. ГИМ. Син. 7

10. Le Christ entre les apôtres Saint Pierre et Saint Paul. 35 × 21 cm

Evangéliaire. Premier tiers du XIIe s. Rostov. Parchemin. МГУ, Ag 80

11. Saint Jean l'Evangéliste. 33 × 26 cm

Evangéliaire Spasski. Première moitié du XIIIe s. Rostov (?) Parchemin. Musée de Iaroslavl, № 15690

12. Saint Matthieu. 25 × 18 cm
13. Saints Marc et Luc. 25,5 × 19,4 cm

Le Missel de Varlaam Khoutinski. Fin du XIIe — début du XIIIe s. Province de Galicie-Volhynie. Parchemin. ГИМ, Син. 604

14. Saint Jean Chrysostome. 19 × 14 cm

Evangéliaire. Fin du XIIe — début du XIIIe s. Province de Galicie-Volhynie. Parchemin. ГТГ, K-5348

15. Saint Jean l'Evangéliste. 13,1 × 9,5 cm
16. Saint Matthieu. 13,5 × 8,8 cm
17. Saint Luc. 14 × 9 cm
18. Saint Marc. 13,9 × 9,7 cm

Les Entretiens de Saint Grégoire de Nazianze. XIIIe s. Province de Galicie-Volhynie. Parchemin. ГПБ, Погод. 70

19. Le Christ avec Saint Gregoire de Nazianze et Saint Eustache; les Archanges Michel et Gabriel (dans les médaillons). 27 × 20 cm

Evangéliaire de Pantéléimon, ou Evangéliaire de Tochinitch. Fin du XIIe — début du XIIIe s. Novgorod. Parchemin. ГПБ, Соф. 1

20. Saint Pantéléimon et Sainte Catherine. 23 × 17,5 cm

* Pour des raisons d'ordre pratique, il a été impossible de reproduire la page toute entière des N^os suivants: 15—18, 26, 58, 60—62, 63, 65, 66, 74, 80, 87. Les petites miniatures insérées à l'intérieur du texte sont reproduites sans ce texte. Ce fait est signalé dans la «Table».

** Il s'agit des dimensions des miniatures elles-mêmes. Quand les dimensions données sont celles de la page tout entière, ce fait est signalé.

Nomocanon («Kormtchaya»). Deuxieme moitié du XIIIe s. Novgorod. Parchemin. ГНМ, Уар. 124
21. Le Christ entre deux saints évêques (miniature dans le texte). 12,1 × 7,8 cm

Evangéliaire Simonov, ou Evangéliaire de Georges Lotysch. 1270. Novgorod. Parchemin. ГБЛ, Рум. 105
22. Saint Matthieu. 23,5 × 17,5 cm
23. Saint Luc. 23,7 × 17,5 cm

Le Prologue de Zacharie, ou Prologue Lobkovski. 1282. Novgorod. Parchemin. ГНМ, Хлуд. 187
24. Les Anges adorant la Sainte Face (vignette). 7,6 × 17 cm

Missel Solovetski. Deuxième moitié du XIIIe s. Novgorod. Parchemin. ГПБ, Солов. 1017
25. Saint Jean Chrysostome. 16 × 9 cm

Psautier Khloudov. Fin du XIIIe s. Novgorod. Parchemin. ГНМ, Хлуд. 3
26. L'Apparition du Christ aux Saintes Femmes. Miniature du début du XIVe s. cousue dans le manuscrit. F. 1. 21 × 13,5 cm. Détail
27. Le roi David avec les Musiciens. F. 1v. 27 × 18 cm
28. Le Sermon des apôtres (miniature dans le texte). F. 134. 4 × 5 cm
29. Le roi David écrit les Psaumes. F. 6v. 22 × 17 cm

Missel (dit «Missel d'Antoine le Romain»). Début du XIVe s. Novgorod. Parchemin. ГНМ, Син. 605
30. Saint Jean Chrysostome. 16 × 9 cm

Chronique de Georges Amartol. Fin du XIIIe—début du XIVe s. Tver. Parchemin. ГБЛ, МДА 100
31. Le Christ entre le prince Michel de Tver et sa mère Oxinia. F. 17v. 27,8 × 21 cm
32. La mort de Rébecca (miniature dans le texte). F. 59.9 × 11,2 cm
33. Josué succède à Moïse (miniature dans le texte). F. 71v. 9 × 11,3 cm
34. Le roi d'Assyrie et Manassée, le départ de Manassée pour Jérusalem (à gauche); Manassée en prison avec le gardien lui offrant le repas (à droite). F. 108. 29,8 × 22,7 cm (dimensions de la page)

Evangile Fédorovski. Vers 1320. Moscou ou Iaroslavl. Parchemin. Musée de Iaroslavl, № 15718
35. Théodore Stratilate. 36 × 25 cm (dimensions de la page)
36. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 34,8 × 25,2 cm (dimensions de la page)

Evangéliaire Siisky. 1339. Moscou. Parchemin. БАН, collection de la Commission archéographique, № 189
37. La mission des apôtres. 31,4 × 24,5 cm (dimensions de la page) Miniature détachée (d'Evangéliaire Siisky). *1330. Moscou. Parchemin. ГРМ, ДР/Гр. 8*
38. L'adoration des mages. 30,6 × 22,2 cm (dimensions de la page)

Evangéliaire. Vers le milieu du XIVe s. Novgorod. Parchemin. ГНМ, Хлуд. 30
39. Saint Matthieu. 29,3 × 20,8 cm
40. Saint Marc. 28 × 21 cm
41. Saint Luc. 29 × 21 cm

Prologue de Pogodine. Deuxième moitié du XIVe s. Novgorod. Parchemin. ГПБ, Погод. 59
42. Saints Cosme et Damien (miniature dans le texte). 11 × 11 cm

Evangéliaire. Vers le milieu (deuxième moitié ?) du XIVe s. Novgorod. Parchemin. ГБЛ, Рум. 113
43. Saint Matthieu. 21,1 × 16 cm

Psautier (dit «Psautier d'Ivan le Terrible»). Dernier tiers du XIVe s. Novgorod. Parchemin. ГБЛ, М. 8662
44. Le roi David. 32 × 24,5 cm (dimensions de la page)
45. Le prophète Asaphe. 32 × 24,5 cm (dimensions de la page)

Evangile. Fin du XIVe — début du XVe s. Moscou. Parchemin. ГБЛ, Рогож. 136
46. Saint Luc. 26,3 × 19,5 cm (dimensions de la page)

Evangéliaire. Fin du XIVe s. Moscou. Parchemin. ГНМ, Чуд. 2
47. Les Quatre Evangélistes. 24 × 17 cm

L'Echelle du Paradis de Saint Jean Climaque. Premier tiers du XVe s. Moscou (?). Papier. ГБЛ, collection V. A. Desnitskii
48. Saint Jean Climaque avec les Saints Vieillards. 16,4 × 11,6 cm
49. L'Echelle du Paradis. 16,4 × 12,1 cm

Missel. 1400. Novgorod. Parchemin. ГНМ, Син. 600
50. Saint Jean Chrysostome. 14 × 10 cm

Psautier de Spiridonii (Psautier de Kiev). 1397. Créé à Kiev. Illustré peut-être à Moscou. Parchemin. ГПБ, ОЛДП, F. 6
51. Le roi David et le Christ, le roi Salomon, l'Annonciation et le prophète Gédéon. F. 96v. 30 × 24,5 (dimensions de la page)
52. Un messager devant le roi David, la poursuite d'Abessalom et la mort de celui-ci. F. 196r. 30 × 24,5 cm
53. La création d'Adam. F. 171v. 30 × 24,5 cm

Evangile. Fin du XIVe — début du XVe s. Péreslavl-Zalesski. Parchemin. ГПБ, Fn. 121
54. Christ en Majesté. 21 × 14 cm

55. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 20 × 14 cm

Evangéliaire. Dernier tiers du XIVe s. Novgorod. Parchemin. ГИМ, Муз. 3651
56. Saint Matthieu. 20,6 × 16 cm
57. Saint Marc. 20,5 × 16 cm

Sermons de Carême de Saint Basile de Césarée. Fin du XIVe—début du XVe s. Parchemin. ГПБ, Fn. 1.40
58. Saint Basile de Césarée. 22,5 × 13 cm

Evangile. Fin du XIVe s. Moscou (?). Parchemin. МГУ, 2 Bg 42
59. Saint Luc et une figure allegorique symbolisant Sophia ou la Sagesse Divine. 17,5 × 13,4 cm

Evangile. 1401. Moscou. Parchemin. ГБЛ, Рум. 118
60. Saint Marc. 12 × 8,5 cm
61. Saint Luc. 12 × 8,5 cm
62. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 14,5 × 10,8 cm

Les Epîtres. Premier tiers du XVe s. Moscou. Parchemin. ГРМ, ДР/Гр. 20
63. L'apôtre Paul. 18,8 × 12,5 cm

Evangile. Début du XVe s. Moscou. Parchemin. ГБЛ, М. 8655
64. Saint Matthieu. 19,3 × 13 cm
65. Saint Marc. 19 × 13 cm
66. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 19,3 × 13 cm

Evangéliaire Khitrovo. Fin du XIVe—début du XVe s. Moscou. Parchemin. ГБЛ, М. 8657
67. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 22 × 17,3 cm
68. L'Ange, le symbole de Saint Matthieu. Le diamètre du cercle — 17 cm
69. Saint Matthieu. 22 × 17 cm
70. Saint Marc. 22 × 17 cm
71. Saint Luc. 21,5 × 16,8 cm

Evangéliaire du monastère Andronikov. Début du XVe s. Moscou. Parchemin. ГИМ, Епарх. 436
72. Le Christ en Majesté. 18,5 × 17,5 cm

Psautier d'Onéga (de Smolensk). 1395. Russie Occidentale. Parchemin. ГИМ, Муз. 4040
73. Le roi David. 19,3 × 12,7 cm

Prologue. Deuxième moitié du XIVe s. Russie Centrale. Parchemin. ГИМ, Син. 247
74. Saint Siméon Stylite entre un évêque (Saint Nicolas le Thaumaturge?) et un moine inconnu. 35 × 23 cm

Evangéliaire du XIVe s. Russie Centrale. Parchemin. ГПБ, Fn I 15
75. Saint Jean l'Evangéliste. 19 × 14 cm

Les Entretiens de Saint Grégoire de Nazianze. Fin du XIVe s. Novgorod. Parchemin. ГИМ, Син. 43
76. Saint Grégoire de Nazianze. 28,5 × 15,5 cm (dimensions de la page)

Evangéliaire. 1409. Pskov. Parchemin. ГИМ, Син. 71
77. Saint Matthieu. 26 × 17 cm

Evangéliaire. Vers le milieu du XVe s. Moscou. Parchemin. ГИМ, Муз. 364
78. Saint Marc. 26,5 × 19,5 cm
79. Saint Luc. 26 × 20 cm

Evangile. Dernier tiers du XVe s. Moscou. Papier. ГБЛ, МДА 1
80. Saint Marc. 21,2 × 15 cm

Evangile du monastère Saint-Cyrille-Bélozerski. Dernier tiers du XVe s. Papier. ГПБ, Кирил.-Белоз. 44/49
81. Saint Matthieu. 17,5 × 12 cm

Psautier. Dernier quart du XVe s. Moscou. Papier. ГБЛ, Тр. 315
82. Le roi David. 15,8 × 10,3 cm

Les Prophètes. Fin du XVe s. Moscou. Papier. ГБЛ, МДА 20
83. Le prophète Zacharie. 23,2 × 15,2 cm

Evangile. Fin du XVe—début du XVIe s. Papier. ГПБ, Q I 19
84. Saint Luc (vignette). 5,5 × 7 cm

L'Echelle du Paradis de Saint Jean Climaque. Fin du XVe—début du XVIe s. Moscou. Papier. ГБЛ, Тр. 162
85. L'Apparition de l'Echelle à Saint Jean Climaque. 22,4 × 16 cm

Evangile. Début du XVIe s. Moscou. Papier. ГБЛ, МДА 2
86. Saint Matthieu. 22,2 × 15 cm

Evangéliaire du monastère de Valaam, ou Evangéliaire de Zachée. 1495. Novgorod. Papier. БАН, 24.4.26
87. Saint Jean l'Evangéliste et Prokhoros. 20 × 13,5 cm

Evangile de Théodose, fils de Dionissii. 1507. Moscou. Papier. ГПБ, Погод. 133
88. Saint Matthieu. 17 × 12,5 cm

BIBLIOGRAPHIE

I. INVENTAIRES DES COLLECTIONS DE MANUSCRITS

Арсений, иеромонах. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры (Inventaire des manuscrits slaves de la bibliothèque de la Laure de la Trinité-Saint-Serge), части I—II. М., 1878; часть III. М., 1879

Бельчиков Н. Ф., Бегунов Ю. К., Рождественский Н. П. Справочник — указатель печатных описаний славяно-русских рукописей (Guide-index des inventaires publiés des manuscrits slavo-russes). М.— Л., 1963

Викторов А. Е. Описи рукописных собраний в книгохранилищах северной России (Inventaires des collections de manuscrits dans les bibliothèques de la Russie Septentrionale). Спб., 1890

Востоков А. Х. Описание русских и славянских рукописей Румянцевского Музеума (Inventaire des manuscrits russes et slaves du Musée Roumiantsev). Спб., 1842

Горский А. В., Невоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки (Inventaire des manuscrits slaves de la Bibliothèque Synodale de Moscou), т.т. I—V. М., 1855—1869

Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаменных рукописей (Description des manuscrits russes et slaves sur parchemin).— «Труды Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина». Л., 1953

Иосиф, иеромонах. Опись рукописей, перенесенных из библиотеки Иосифова монастыря в библиотеку Московской Духовной Академии (Inventaire des manuscrits de la bibliothèque Saint-Joseph). М., 1882

Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела библиотеки Академии наук (Aperçu historique des fonds du département des manuscrits de la bibliothèque de l'Académie des Sciences). М.— Л., 1958

Конюхова Э. И. Славянорусские рукописи XIII—XVII вв. Научной библиотеки им. А. М. Горького МГУ (описание) (Les Manuscrits slavo-russes des XIIIe—XVIe s. de la Bibliothèque A. M. Gorki de l'Université de Moscou (description). М., 1964

Калайдович К. Ф., Строев П. М. Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке графа Ф. А. Толстого (Inventaire détaillé des manuscrits slavo-russes conservés à Moscou, à la bibliothèque du comte F. A. Tolstoï). М., 1825; 1-ое прибавление. Спб., 1825; 2-ое прибавление. М., 1827

Кудрявцев И. М., Неволин Ю. А., Тихомиров Н. Ю. и др. Собрание Рогожского кладбища. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей. Опись. Машинопись. Хранится в отделе рукописей ГБЛ (La collection du Cimetière Rogojskoïe. Bibliothèque Nationale Lénine. Département des manuscrits. Inventaire. Dactylographié. Conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque Lénine)

Куприянов И. К. Обозрение пергаменных рукописей Новгородской Софийской библиотеки (Revue des manuscrits sur parchemin de la Bibliothèque Sainte-Sophie à Novgorod). Спб., 1857

Леонид, архимандрит. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Издание ОИДР (Manuscrits slaves conservés dans le trésor de la Laure de la Trinité-Saint-Serge. Ed. de la Société de l'histoire des antiquités russes. (ОИДР). М., 1881

Леонид, архимандрит. Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища св. Троицкой Сергиевой Лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 году (ныне хранящихся в биб-

лиотеке Московской Духовной Академии), вып. 1—2. Издание ОИДР (Données sur les manuscrits slaves remis en 1747 des fonds de la Laure de la Trinité-Saint-Serge à la bibliothèque du Séminaire de la Trinité (actuellement conservés à la bibliothèque de l'Académie Théologique de Moscou), fasc. 1—2. Éd. ОИДР). М., 1887

Леонид, архимандрит. Систематическое описание славяно-российских рукописей собрания графа А. С. Уварова (Inventaire systématique des manuscrits slavo-russes de la collection du comte A. S. Ouvarov), части 1—4. М., 1893—1894

Лопарев Х. М. Описание рукописей Общества любителей древней письменности (Inventaire des manuscrits de la Société des connaisseurs des vieux textes écrits), т.т. I—III. Спб., 1892—1899

Лукьянов В. В. Краткое описание коллекции рукописей Ярославского областного краеведческого музея (Brève description de la collection des manuscrits du Musée régional d'histoire de Iaroslavl).— «Краеведческие записки», вып. III. Ярославль, 1958

Орлов А. С. Библиотека Московской Синодальной типографии (La Bibliothèque de la Typographie Synodale de Moscou), часть I, вып. I. М., 1896

Петров Н. И. Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии (Description des manuscrits du Musée d'archéologie religieuse près l'Académie Théologique de Kiev), вып. 1. Киев, 1875; вып. 2. Киев, 1877; вып. 3. Киев, 1879

Попов А. Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова (Inventaire des manuscrits et catalogue des livres sacrés imprimés de la bibliothèque de A. I. Khloudov). М., 1872

Порфирьев И. Я., Вадковский А. В. Красносельцев Н. Ф. Описание рукописей Соловецкого монастыря, находящихся в библиотеке Казанской духовной академии (Inventaire des manuscrits du couvent Solovetskii qui se trouvent dans la bibliothèque de l'Académie Théologique à Kazan), части I—III. Казань, 1881—1896

Протасьева Т. Н. Описание рукописей Синодального собрания (не вошедших в описание А. В. Горского и К. И. Невоструева) (Inventaire des manuscrits de la Collection Synodale non inclus dans l'inventaire de A. V. Gorski et K. I. Névostrouïev», часть I. М., 1970

Срезневский В. И., Покровский Ф. И. Описание рукописного отделения Библиотеки Имп. Академии наук (Description du Département des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie Imp. des Sciences), т. I. Спб., 1910; т. II. Спб., 1915; т. III. Л., 1930

Строев П. М. Библиотека Имп. Московского общества истории и древностей российских (La Bibliothèque de la Société Imp. Moscovite d'histoire des antiquités russes), М., 1845

Тихомиров Н. Б. Каталог русских и славянских пергаменных рукописей XI—XII вв. (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина) (Catalogue des manuscrits sur parchemins russes et slaves des XIe—XIIe s.) (Bibliothèque Nationale Lénine), часть I, вып. 25. М., 1962; часть II, вып. 27. М., 1965; часть III, вып. 30. М., 1968

Ухова Т. Б. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской Духовной Академии (Catalogue des miniatures, ornements et gravures des collections de la Laure de la Trinité-Saint-Serge et de l'Académie Théologique de Moscou).— «Записки отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. 22. М., 1960

Шумилов В. Н. Государственное древлехранилище хартий и рукописей (Collection nationale de chartes et manuscrits). М., 1971

Щепкина М. В., Протасьева Т. Н. Сокровища древней письменности и старой печати (обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Государственного Исторического музея) (Trésors des écrits et imprimés anciens. Revue des manuscrits russes, slaves, grecs, ainsi que d'anciens livres imprimés du Musée Historique de Moscou). М., 1958

Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голышенко В. С. Описание пергаменных рукописей Государственного Исторического музея, часть I. Русские рукописи (Description des parchemins du Musée Historique de Moscou. Ire partie. Les manuscrits russes).— «Археографический ежегодник за 1964 год». М., 1965, с. 135—234

II. OUVRAGES SUR L'ANCIENNE MINIATURE RUSSE

Айналов Д. В. Миниатюры «Сказания о св. Борисе и Глебе» Сильвестровского сборника (Les miniatures des «Dits des Saints Boris et Glèbe» du Recueil de Sylvestre).— «Известия Отделения русского языка и словесности Имп. АН, кн. 3. Спб., 1910, с. 1—128

Айналов Д. В. Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевской лавры и на ее выставке (Les miniatures des plus vieux manuscrits russes du Musée de la Laure de la Trinité-Saint-Serge).— «Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 годы». Л., 1925, т. 11—35.

Aïnalov D. Trois manuscrits du XIVe siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev.— «L'art byzantin chez les Slaves». Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Ouspenskiy. Paris, 1932, p.p. 244—252

Айналов Д. В. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола (Les illustrations de la Chronique de Georges Amartol).— «Труды отдела древнерусской литературы» АН СССР, т. III. Л., 1935, с. 13—21

Амфилохий, архимандрит. О славянской псалтири XIII—XIV вв. в библиотеке А. И. Хлудова (Psautier

slave des XIIIe—XIVe siècles de la bibliothèque A. I. Khloudov).— «Древности». Труды Московского археологического общества», т. III, вып. 1. М., 1870, с. 1—28

Амфилохий, архимандрит. Древнеславянская Псалтирь Симоновская до 1280 года (Psautier slave Simonov antérieur à 1280), т.т. I—IV. М., 1881

Амфилохий, архимандрит. О миниатюрах в псалтирях (Les miniatures des psautiers).— «Чтения в Обществе любителей духовного просвещения». 1880, март. Приложения, с. 193—210

Арциховский А. В. Древнерусские миниатюры как исторический источник (Les miniatures russes anciennes comme source historique). М., 1944

Бетин Л. В. Псковские миниатюры 1463 года и некоторые проблемы псковской живописи середины XV века (Miniatures pskoviennes de l'an 1463 et quelques problèmes de la peinture pskovienne vers le milieu du XVe siècle).— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, с. 196—217

Бобринский А. А. Киевские миниатюры XI в. и портрет князя Ярополка Изяславича в псалтири Егберта, архиепископа Трирского (Les miniatures kiéviennes du XIe siècle et le portrait de Iaropolk Iziaslavitch dans le Psautier d'Egbert, archevêque de Trèves).— «Записки Имп. русского археологического общества», т. XII, вып. 1—2. Спб., 1901, с. 351—371

Бугославский Г. Г. Рукописное пергаменное Евангелие апракос Антониева-Сийского монастыря 1339 года (Evangéliaire manuscrit sur parchemin du couvent Saint-Antoine-Siiski 1339).— «Архангельские епархиальные ведомости». Архангельск, 1902, № 23—24

Бугославский Г. Г. Замечательный памятник древней Смоленской письменности XIV века и имеющийся в нем рисунок символико-политического содержания (Un remarquable monument de la vieille littérature de Smolensk du XIVe siècle et le dessin qu'elle renferme, d'une signification symbolique et politique).— «Древности. Труды Московского археологического общества», т. XXI, вып. 1. М., 1906, с. 77—88

Буслаев Ф. И. Образцы письма и украшений из псалтыри с восследованием по рукописи XV века, хранящейся в библиотеке Троице-Сергиевой лавры, № 308 (Modèles d'écriture et d'ornements d'un Psautier commenté, d'après un manuscrit du XVe siècle conservé à la bibliothèque de la Laure de la Trinité-Saint-Serge, No. 308). Спб., 1881

Буслаев Ф. И. Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до XVI века (La symbolique byzantine et russe d'après les manuscrits du XVe et du XVIe siècles).— «Исторические очерки русской народной словесности и искусств», т. II. Спб., 1910, с. 199—217

Бычков А. Ф. Заставки и миниатюры Четвероевангелия 1507 года (Les Vignettes et les miniatures du Tetraévangile de 1507). Спб., 1880—1881

Вздорнов Г. И. Малоизвестные лицевые рукописи Владимиро-Суздальской Руси XII—XIII веков (Les manuscrits à peintures peu connus de la province de Vladimir — Souzdal aux XIIe—XIIIe siècles).— «Советская археология», 1965, № 4, с. 168—185

Вздорнов Г. И. Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в. (L'art du livre et l'enluminure des manuscrits dans les monastères de Moscou et de ses environs dès le début jusqu' à la fin du premier tiers du XVe siècle).— «Труды отдела древнерусской литературы АН СССР», т. XXII. М.—Л., 1966, с. 119—143

Вздорнов Г. И. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI—XII веков (La miniature de l'Evangéliaire du pope Domka et les traits de l'art chrétien oriental dans la peinture novgorodienne des XIe—XIIe siècles).— «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, с. 201—222

Вздорнов Г. И. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола (Enluminures de la chronique de Georges Amartol).— «Византийский временник», т. 30. М., 1969, с. 205—225

Вздорнов Г. И. Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода (Prologue de Lobkov et autres monuments d'écriture et de peinture de Novgorod-le-Grand).— «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, с. 255—269

Вздорнов Г. И. Из истории искусства русской рукописной книги XIV века (De l'histoire du livre manuscrit russe au XIVe siècle).— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, с. 140—171

Вздорнов Г. И. Рисунки на полях Типографского Устава (Dessins dans les marges du Règlement d'Imprimerie).— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, с. 90—104

Владимиров М., Георгиевский Г. Древнерусские миниатюры (Les miniatures russes anciennes). М.—Л., 1933

Волков Н. В. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV веков (Données statistiques sur les manuscrits russes des XIe—XIVe siècles qui se sont conservés). Спб., 1897

Голышенко В. С. К вопросу об изображении князя в Чудовской рукописи XII—XIII веков (A propos de la représentation du prince dans le manuscrit Tchoudov des XIIe—XIIIe siècles).—«Проблемы источниковедения», вып. 7. М., 1959, с. 391—415

Денике Б. П. Миниатюры рукописей Соловецкой библиотеки (Les miniatures des manuscrits de la bibliothèque Solovetski).— «Казанский библиофил». Казань, 1921, № 2, с. 24—31

Дмитриев Ю. Н. Рецензия на книгу А. Н. Свирина «Древнерусская миниатюра» (Compte-rendu du livre de A. N. Svirine «La miniature russe ancienne»).— «Советская книга», 1951, № 9, с. 108—113

Долгов С. О. Описание евангелия XIII века, принадлежащего Ярославскому Архиерейскому дому (Description de l'Evangéliaire du XIIIe siècle, appartenant à la maison archiépiscopale de Iaroslavl).— «Труды VII Археологического съезда в Ярославле», т. III. Ярославль, 1882, с. 52—57

Жуковская Л. П. Пергаменная рукопись XIV века из собрания Пушкинского дома (новое приобретение) (Manuscrit sur parchemin du XIVe siècle de la collection de la Maison Pouchkine, nouvelle acquisition).— «Труды отдела древнерусской литературы АН СССР», т. XXIII. Л., 1968, с. 305—311.

Иванова-Мавродинова В. За украсата на ръкописите от преславскаша книжовна школа.— «Преслав», сборник I. София, 1968, с. 80—120

Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года (Recueil du grand prince Sviatoslav Iaroslavitch). Спб., 1880

Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. (La représentation de la famille princière russe dans les miniatures du XIe siècle). Спб., 1906

Лазарев В. Н. История русского искусства (Histoire de l'art russe, éd. de l'Académie des Sciences de l'URSS). М., Изд-во АН СССР, т. I, 1953, с. 224—231, 314—316, 326—328, 477—478; т. II, 1954, с. 114—115, 134—135, 226—230, 284—296, 367—368, 372—373; т. III, 1955, с. 12—13, 18, 28—30, 36—42, 72, 87—94, 536—538

Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа (Théophane le Grec et son école). М., 1961

Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа (André Roublev et son école). М., 1966

Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания (Matériaux pour l'histoire de l'art du livre en Russie), т. I—II. Спб., 1907

Лихачев Н. П. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба. По рукописи конца XV столетия. (Vie illustrée des Saints Boris et Gièbe, princes russes. D'après le manuscrit de la fin du XVe siècle). Спб., 1907

Лихачев Н. П. Манера письма Андрея Рублева (La manière d'André Roublev). Спб., 1907

Лихачев Н. П. Хождение св. апостола евангелиста Иоанна Богослова (по лицевым рукописям XV и XVI вв.) (Les voyages de l'apôtre Jean d'après les manuscrits à peintures des XVe et XVIe siècles). Спб., 1911

Михайлов А. В. К вопросу об Учительном евангелии Константина, епископа Болгарского (A propos de «l'Evangile instructif» de Constantin, évêque de Bulgarie).— «Древности. Труды Славянской комиссии Имп. Московского археологического общества», т. I. М., 1895

Molé M. V. Les miniatures de l'Evangéliaire de Lavrachev.— «L'art byzantin chez les Slaves». Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Ouspenskii. Paris, 1932, p.p. 421—437

Некрасов А. И. Возникновение московского искусства (La naissance de l'art moscovite), т. I. М., 1929

Nekrasov A. J. Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie.— «L'art byzantin chez les Slaves». Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Ouspenskiy. Paris, 1932, p.p. 253—281

Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство (Les Beaux-arts de l'ancienne Russie). М., 1937

Никифоров А. Соловецкий служебник XIII века (Le Missel Solovetski du XIIIe siècle).— «Казанский библиофил». Казань, 1921, № 2, с. 31—44

О древнерусской книге (К выставке «Древнерусская книга» Сергиевского историко-художественного музея) (Sur le livre médiéval russe. A l'occasion de l'exposition «Le livre médiéval russe» du Musée Saint-Serge). Сергиев, 1921

Олсуфьев Ю. А. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры (Recensement des illustrations, figures et ornements des livres du Trésor de la Laure Saint-Serge). Сергиев, 1921

Остромирово Евангелие 1056—1057 годов, хранящееся в Имп. Публичной библиотеке (L'Evangile d'Ostromir, 1056—1057, conservé à la Bibliothèque Publique Imp.). Спб., 1883; 2-е изд. Спб., 1889

Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей (Les miniatures des manuscrits historiques russes). М., 1965

Подобедова О. И. Некоторые проблемы изучения рукописной книги (Certains problèmes concernant les études du livre manuscrit).— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, с. 7—23

Покровский А. А. Древнее псковско-новгородское письменное наследие. Обозрение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ (Le Patrimoine littéraire de Pskov et de Novgorod. Recensement des manuscrits sur parchemin des Bibliothèques de la Typographie et du Patriarche, à propos de la date de l'organisation de celles-ci).— «Труды XV Археологического съезда в Новгороде», т. II. М., 1916

Попов Г. В. Дионисий и московские миниатюры (иллюстрации Лествицы в рукописи Герасима Замыцкого — памятник белозерского периода деятельности артели художника) (Dionissii et les miniatures moscovites (enluminures de l'Echelle sainte dans le manuscrit de Ghérassime Zamytski, monument de la période où la communauté des artistes travaillait dans la région de Bélozersk).— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, с. 256—285

Попова О. С. Новгородская рукопись 1270 г. (Le manuscrit novgorodien de 1270).— «Записки отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. 25. М., 1962, с. 184—219

Попова О. С. Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние (Les miniatures de Novgorod et la seconde influence slave du sud).— «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, с. 179—200

Попова О. С. Галицко-волынские миниатюры раннего XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) (Miniatures de Galicie-Volhynie, début du XIIIe siècle (à propos du problème des rapports mutuels entre l'art russe et l'art byzantin).— «Древнерусское искусство Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, с. 283—315

Попова О. С. Новгородская миниатюра раннего XIV века и ее связь с палеологовским искусством (Miniature de Novgorod au début du XIVe siècle et ses liens avec l'art de l'époque des Paléologues).— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, с. 105—139

Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века (L'Evangéliaire enluminé de la cathédrale de la Dormition comme monument de l'art russe ancien du premier tiers du XVe siècle).— «Древнерусское искусство XV — начала XVI веков». М., 1963, с. 133—172

Протасов Н. Д. Лицевое евангелие 1470 года Саввина монастыря близ Звенигорода (L'Evangéliaire enluminé du monastère Saint-Sabbas près de Zvénigorod. 1470).— «Светильник», 1915, № 9—12, с. 15—25

Протасов Н. Д. Черты староболгарской одежды в славянской миниатюре (Traits du costume bulgare dans la miniature slave).— «Труды секции археологии и искусствознания Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук», вып. III. М., 1928, с. 87—95

Протасьева Т. Н. Псковская Палея 1477 года (Paléa pskovienne — recueil des textes choisis de l'Ancien Testament).— «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова». М., 1968, с. 97—108

Прохоров В. Материалы для истории русских одежд (Matériaux pour l'histoire du costume russe).— «Русские древности», 1871, вып. 1—6

Псалтырь 1397 года, написанная московским дьяконом Спиридонием в Киеве (Le Psautier de 1397 copié par le diacre de Moscou Spiridonii à Kiev). Спб., 1890

Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве. 1862—1919 годы (Le cinquantenaire du Musée Roumiantsev à Moscou). М., 1913

Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись (La Chronique de Radziwill, ou de Koenigsberg). Спб., 1902

Розов Н. Н. Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири (Un miniaturiste russe du Moyen-Age à la lecture du Psautier).— «Труды отдела древнерусской литературы АН СССР», т. XXII. М.—Л., 1966, стр. 65—82

Розов Н. Н. О генеалогии русских лицевых псалтирей XIV—XVI веков (Sur la généalogie des psautiers russes enluminés datant des XIVe—XVIe siècles).— «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI веков». М., 1970, с. 226—257

Sauerland H. and Haseloff A. Der Psalter Egberts von Trier in Cividale. Trier, 1901

Свенцицкий И. Лаврашевское евангелие начала XIV века (Evangile de Lavrachev, début du XIVe siècle).— «Известия Отделения русского языка и словесности Имп. АН, т. XVIII, кн. I. Спб., 1913, с. 207—228

Свирин А. Н. Древнерусская миниатюра (La miniature russe ancienne). М., 1950

Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси (L'art du livre dans la Russie médiévale). М., 1964

Сибирцев И. Рукописное Сийское евангелие 1339 г. (L'Evangéliaire manuscrit Siiski de 1339). Уфа, 1913

Симони П. Мстиславово евангелие (L'Evangéliaire de Mstislav). Спб., 1904

Симони П. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении. Материалы для истории книжного дела и иконописи, извлеченные из русских и сербских рукописей и других источников XV—XVIII столетий (L'outillage du copiste, du relieur et du peintre d'icônes. Matériaux pour l'histoire de l'art du livre et de peinture d'icônes tirés de manuscrits russes et serbes et d'autres sources des XVe—XVIIIe siècles), вып. I. Спб., 1906

Соболевский А. И. Несколько слов о лицевых рукописях (Quelques mots sur les manuscrits à peintures).— «Известия отделения русского языка и словесности Имп. АН», т. XIII кн. I. Спб., 1908, с. 95—98

Соболевский А. И. Остатки библиотеки XIII века. «Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии». (Restes d'une bibliothèque du XIII siècle. «Matériaux et études de philologie et archéologie slaves»). Спб., 1910, с. 205—207

Срезневский И. И. Сказания о святых Борисе и Глебе. Сильвестровский список XIV века (Les dits des saints Boris et Glèbe. Recueil de Sylvestre du XIV siècle). Спб., 1860

Стасов В. В. Собрание сочинений, т. II (О миниатюрах Остромирова евангелия) (A propos des miniatures de l'Evangile d'Ostromir). Спб., 1894, с. 127—135

Стасов В. В. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских (Les miniatures de certains manuscrits byzantins, bulgares, russes et perses). Спб., 1904

Толковая палея 1477 года (Tolkovaïa Paléïa, 1477). Спб., 1892

Успенский А. И. История древнерусской живописи (Histoire de la peinture russe ancienne). М., 1906

Ухова Т., Писарская Л. Лицевая рукопись Успенского собора. Евангелие начала XV века из Успенского собора Московского Кремля (Le manuscrit enluminé de la Cathédrale de la Dormition. Evangéliaire du début du XVe siècle, provenant de la cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou). Л., 1969

Щепкин В. Н. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры (L'école de peinture de Novgorod d'après les données de la miniature).— «Труды XI археологического съезда в Киеве», т. II, отд. 2. М., 1902, с. 183—208

Щепкин В. П. Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода (La miniature dans l'art russe da la période prétatare). «Slavia». Praga, 1928, ss. 742—757

TABLES DES ABRÉVIATIONS

БАН — Bibliothèque de l'Académie des Sciences de l'URSS (Léningrad)

ГБЛ — Bibliothèque Lénine (Moscou)

ГИМ — Musée Historique (Moscou)

ГПБ — Bibliothèque Publique Saltykov-Chtchedrine (Léningrad)

ГТГ — Galerie Trétiakov

Епарх. — Collection de l'Eparchie (Musée Historique)

Иос.-Волок. — Collection du monastère Saint-Joseph de Volokolamsk (Bibliothèque Lénine)

ИРЛИ — Institut de la littérature russe de l'Académie des Sciences de l'URSS (Moscou)

Кирил.-Белоз. — Collection du monastère Saint-Cyrille de Bélozersrk (Bibliothèque Publique)

М. — Collection du Musée (Bibliothèque Lénine). Les manuscrits marqués du chiffre «M» examinés ci-dessus proviennent du Trésor de la Laure de la Trinité-Saint-Serge

МГУ — Université Lomonossov de Moscou (Bibliothèque Gorki)

МДА — Collection de l'Académie Théologique (Bibliothèque Lénine)

Муз. — Collection du Musée (Musée Historique)

ОИДР — Collection de la Société d'Histoire d'Antiquités Russes (Bibliothèque Lénine)

ОЛДР — Collection de la Société des Amateurs des lettres anciennes (Bibliothèque Publique)

Погод. — Collection de M. P. Pogodine (Bibliothèque Publique)

Рогож. — Collection du cimetière Rogojskoïé (Bibliothèque Lénine)

Рум. — Collection de N. P. Roumiantsev (Bibliothèque Lénine)

Син. — Collection Synodale (Musée Historique)

Солов. — Collection du monastère Solovki (Bibliothèque Publique)

Соф. — Collection de la Sainte-Sophie (Bibliothèque Publique)

Спб. Дух. Ак. — Collection de l'Académie Théologique de Saint-Pétersbourg (Bibliothèque Publique)

Типогр. — Collection de la Typographie Synodale de Moscou (Archives Centrales des Actes Anciens)

Тр. — Collection de la Laure de la Trinité-Saint-Serge (Bibliothèque Lénine)

Увар. — Collection de A. S. Ouvarov (Musée Historique)

Успен. — Collection de la Cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou (Musée Historique)

Хлуд. — Collection de A. I. Khloudov (Musée Historique)

ЦБАН УССР — Bibliothèque de l'Académie des Sciences de la République d'Ukraine (Kiev)

ЦГАДА — Archives Centrales des Actes Anciens (Moscou)

Чуд. — Collection du monastère Tchoudov (Musée Historique)

Щук. — Collection de P. I. Chtchoukine (Musée Historique)

РУССКАЯ КНИЖНАЯ МИНИАТЮРА
XI—XV ВЕКОВ

ОЛЬГА СИГИЗМУНДОВНА ПОПОВА

ХУДОЖНИК В. АКОПОВ

ФОТОГРАФ С. ЗИМНОХ

ПЕРЕВОД НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК
АНН КИШИЛОВ-КАРРВИВ

РЕДАКТОР Ю. КУЗНЕЦОВА

РЕДАКТОР ФРАНЦУЗСКОГО ТЕКСТА
В. МАКСИМОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР С. ГУСЕВА

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Г. КОРОТКОВА

КОРРЕКТОР Э. НЕУСТРУЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АВРОРА».
ЛЕНИНГРАД. НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ, 7/9
ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 17/VI 1975 г.
ФОРМАТ ИЗДАНИЯ 60 × 90/8
ОБЪЕМ 21,5 ПЕЧ. Л. 14,40 УЧ.-ИЗД. Л.
ИЗД. № 775/М. ЗАКАЗ 628. (15—44)
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ТИПОГРАФИЯ ВНИИ
ПОЛИГРАФИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР ПО ДЕЛАМ
ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ
МОСКВА К-51, ЦВЕТНОЙ БУЛЬВАР, 30.

ОТПЕЧАТАНО
ОФСЕТНЫМ СПОСОБОМ
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ РАСТРА
С НЕРЕГУЛЯРНОЙ СТРУКТУРОЙ
ЛИНЗОВОГО ТИПА

EDITIONS D'ART AURORE. LENINGRAD
PRINTED IN THE USSR